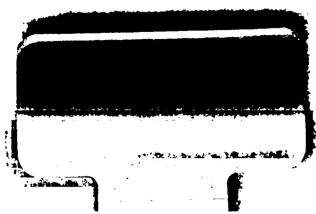

UC-NRLF
$B 122 128





ART ET ESTHÉTIQUE

Études publiées sous la direction de M. PIERRE MARCEL

Emmanuel Fougerat

Holbein



LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN.

HOLBEIN

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

ART ET ESTHÉTIQUE

Collection publiée sous la direction de M. PIERRE MARCEL.
Volumes in-8 écu, avec 24 reproductions hors texte, à 3 fr. 50.

Ouvrages publiés :

Titien, par Henry CARO-DELVAILLE.

Velazquez, par AMAN-JEAN.

Greuze, par Louis HAUTECŒUR.

Holbein, par Emmanuel FOUGERAT.

Hokousaï, par Ed. FOCILLON.

Puvis de Chavannes, par RENÉ-JEAN.

En préparation :

Philippe de Champaigne, par Ed. Pilon. — **Pisanello**, par Jean Guiffrey. — **David**, par A. Fribourg. — **Claus Sluter**, par J. Chantavoine. — **Art et esthétique**, par Victor Basch. — **Tintoret**, par Roger de Blives. — **Louis David**, par André Fribourg. — **Poussin**, par Henry Massis. — **Daumier**, par G. Geffroy. — **Fromentin**, par E. Port. — **Claude Lorrain**, par R. Escolier. — **Rubens**, par H. Fierens Gevaert.

ART ET ESTHÉTIQUE

HOLBEIN

PAR

EMMANUEL FOUGERAT



PARIS

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

—

1914

Pl. I.



Photo A. Giraudon.

PORTRAIT D'HOLBEIN

Dessin du Musée de Bâle.)

HOLBEIN

INTRODUCTION

L'artiste parlant d'un maître peintre comme Hans Holbein ne peut rivaliser avec les savants, les historiens et les critiques au point de vue de l'étude des faits; il n'a pas à fouiller les archives, il n'a pas de trouvailles à apporter, son métier n'est point de faire de la documentation.

Il doit seulement exprimer ce qu'il a senti devant les œuvres des maîtres, ce que la technique qu'il a lui-même profondément étudiée lui a fait entrevoir. Ayant pratiqué la langue spéciale de la peinture, il doit parler non en critique, mais en *peintre* qui dira tout haut pour le public ce qu'habituellement il confie à l'oreille d'un camarade en visitant un Musée.

C'est la seule raison d'être de ce nouvel Essai

sur Holbein venant après tant d'autres, c'est aussi sa seule excuse.

La vie de Hans Holbein sera donc ici seulement résumée ; elle servira de cadre logique à l'étude détaillée de ses œuvres caractéristiques, de celles qui sont les plus aptes à faire comprendre l'évolution de son génie et sa constante montée vers son idéal.

CHAPITRE PREMIER

ORIGINES DE LA PEINTURE ALLEMANDE

L'École de Cologne. — L'École de Nuremberg. — L'École de Souabe. — L'École d'Augsbourg.

Une obscurité absolue règne sur les origines de la peinture allemande, comme sur les origines de toutes choses humaines.

Après la disparition du monde antique submergé sous les migrations des Barbares du Nord, ce fut d'abord le chaos ; puis un équilibre relatif s'établit. Alors s'ébaucha une civilisation nouvelle, et comme conséquence, une nouvelle conception des arts plastiques apparut.

Le grand, l'unique principe qui domina la vie intellectuelle au cours de cette période confuse fut le mépris du corps humain. On réagissait contre les égarements du paganisme charnel, et la prédominance fut accordée à tout ce qui était symbole de la foi chrétienne.

La conscience humaine s'étant réveillée, l'esprit prit sa revanche sur les sens.

L'art byzantin chercha à exprimer les nouveaux sentiments dont l'âme humaine était illuminée.

Éloignés de la nature, à cause des pièges qu'elle tend à la vertu, les artistes s'efforcèrent de rendre, par la seule force de leur imagination, la grandeur de la Mystique triomphante.

La mosaïque était bien la matière qui convenait à cet art sans vie, mais non sans grandeur, de par la noblesse hiératique de ses Vierges aux figures et aux mains longues.

Il faut arriver au XIe ou au XIIe siècle pour pleinement apercevoir dans les productions de la sculpture dite romane la prédominance accordée alors à l'*expression*. L'amour des belles lignes enveloppant d'harmonieux torses a momentanément disparu, pour faire place au goût des images de passions qui torturent les pauvres humains. Des monstres aux gueules enflammées disent l'horreur du mensonge, et l'état de béatitude dû à la grâce et à la pureté est évoqué par des visages de chérubins singuliers tenant à la fois de l'homme et de l'agneau.

Au contraire, dès les débuts de l'art gothique apparaît clairement dans la moindre sculpture de têtes la recherche de physionomies humaines et individuelles. L'ornementation, de même, observe la flore du pays où elle se crée.

L'art, de nouveau, va s'appuyer sur la nature attentivement observée ; avec naïveté d'abord, puis avec une science de plus en plus profonde.

Pl. II.



Photo A. Giraudon.

JACOB MEYER ET SA FEMME
(Musée de Bâle.)

(Page 39.)

En ce qui concerne particulièrement les débuts de la peinture allemande, les miniatures des manuscrits, seules, nous renseignent jusqu'au xe siècle. Elles ne se différencient guère, ces miniatures, de celles exécutées dans les autres pays à cette époque. Très gauchement dessinées, elles ne visent qu'à faire comprendre le sujet emprunté, bien entendu, aux scènes sacrées des Evangiles. Leurs auteurs étaient, jusqu'au xiie siècle environ, exclusivement des moines.

Dès l'époque de Charlemagne, la région du Rhin passait pour une province riche et vivante. A la fin du xe siècle, elle était en pleine prospérité, car une princesse byzantine, fort intelligente, Théophanie, fille de Nicéphore et veuve d'Otton II, vint s'établir à Cologne. Elle y amena des artistes byzantins et allemands et créa ainsi l'*Ecole du Bas-Rhin* ou *Ecole colonaise.*

C'est à l'influence de ce groupement initial que sont dues les premières grandes décorations murales, peintes à la détrempe, et certainement conçues à la manière byzantine. Seuls, des textes nous indiquent l'importance éducative de ces vastes fresques dont un fragment est cependant parvenu jusqu'à nous. Il a été retrouvé dans l'église d'Oberzell, dans l'île de Reichenau.

Le *Jugement dernier* et les *Miracles du Christ* y sont représentés avec une science très rudimentaire; sans perspective, sans modelé : on dirait des enluminures agrandies.

D'autres essais sans grand intérêt artistique peuvent être étudiés en Souabe, à Burgfelden, puis au dôme

de Brunschwig, enfin dans le chœur de la chapelle Saint-Nicolas à Sœst, en Westphalie.

En réalité, on ne peut tenter une analyse un peu précise de l'art allemand qu'avec les œuvres datant de la fin du XIVe siècle.

A cette époque, et pendant la plus grande partie du XVe siècle, le centre artistique fut la ville de Cologne, dont l'importance intellectuelle a déjà été signalée.

On voit naître alors l'œuvre peinte isolée, c'est-à-dire non murale et n'enluminant pas un manuscrit. Les autels se ferment comme des armoires avec des volets de bois ; sur ces panneaux on représente des scènes de la Passion, en grand, moyen ou petit format.

D'autre part, l'architecture ogivale triomphante donne aux ouvertures dressées entre deux minces piliers, fenêtres ou rosaces, une grande importance. Les murs deviennent de petites surfaces en hauteur, que des ornementations sans personnages suffisent amplement à décorer.

C'est ainsi que l'art du vitrail nait et aussi le tableau dit : *de chevalet*, c'est-à-dire peint sur un panneau transportable indépendant de l'architecture ou peu s'en faut. Pendant quelque temps, l'œuvre du peintre se trouve encore liée à la composition générale de l'autel, elle doit se tenir dans l'harmonie générale des ors et des étoffes qui l'entourent, exalter ses tons en conséquence.

Puis, de pieux donateurs tiennent peu à peu à prouver leur foi en plaçant au fond d'une chapelle de leur

église de petits cadres sculptés entourant une scène religieuse édifiante.

Chaque artiste montre dans ces petites œuvres sa sensibilité individuelle et son observation personnelle de la vie; car, par un sentiment très humain, le donateur veut que son image figure à jamais dans ces ex-voto, comme un témoignage impérissable de sa dévotion.

Ces petits portraits forcent les peintres à l'étude scrupuleuse de la nature, ils développent la connaissance du dessin et forment la base de cet art *des Primitifs*, d'un réalisme si élevé et qui n'a jamais été dépassé.

Vers la fin du XIVe siècle, Cologne est devenue un foyer de mysticisme, grâce à l'apostolat intense des prédicateurs Eckhart, Tauler et Suso, passionnés de contemplation divine. Visionnaires de joies célestes, ils doivent aimer la peinture qui peut réaliser pour tous les yeux leurs beaux rêves intérieurs. Comme Fra Angelico, le moine Tauler fait décorer sa cellule de Constance, et des accords de harpes mêlés de sons de luths accompagnent en sourdine ses sermons mystiques.

En peinture, cet idéalisme un peu déliquescent est d'une expression difficile ; il peut à la rigueur se traduire par des sons, mais non par des formes. D'ailleurs, ce n'est pas la qualité du dessin qui domine dans ces œuvres picturales, mais seulement la naïveté des attitudes et leur gravité.

La plus importante des œuvres à signaler ici est le retable qui orne le grand autel de la cathédrale de Cologne. Il fut peint pour le couvent de Sainte-Claire,

soumis à la règle de Saint-François, et il traduit vingt-quatre scènes de la vie du Christ, traitées à la manière d'une miniature agrandie. Il date des environs de 1380 et diverses raisons autorisent son attribution au maître Wilhem, peintre glorifié dans une chronique du temps. L'Ecole de Cologne à la fin du XIVe siècle est désignée aussi sous le nom de « Ecole du maître Wilhem ».

La *Sainte Véronique* de l'ancienne Pinacothèque de Munich, est, avec le retable des Clarisses, le plus complet spécimen de cette époque de l'art. Une grande recherche de composition générale a été nécessaire pour mettre en valeur le linge blanc sur lequel est imprimé la Sainte Face. La *Vierge à la fleur des pois* de Cologne avec le petit Jésus caressant le menton de la Vierge montre déjà le souci d'observer les gestes de l'enfance.

Vers 1420, dans la *Légende de sainte Ursule*, le paysage devient plus exact comme site, car l'artiste copie avec une plus grande attention tout ce qui entoure le sujet saint qu'il doit traiter.

Cependant, les artistes colonais sont encore tout imprégnés du mysticisme ambiant, comme le prouve, au musée de Francfort, la *Prairie du Paradis* qui rappelle singulièrement le style de Fra Angelico. Il n'est pas impossible que quelques-uns de ces artistes allemands aient connu ce grand génie de l'art mystique par excellence ; cela est même probable.

Le délicieux *Verger du Paradis*, en tout cas, contient les mêmes recherches de sentiment délicat. Tout notre Puvis de Chavannes est en germe dans ce tableautin,

poème de paix sereine. Peut-être devons-nous dès maintenant, à ce propos, énoncer l'opinion que nous développerons dans notre conclusion ; à savoir que l'esprit de l'homme dans n'importe quel pays, à n'importe quelle époque, retrouve les mêmes songes de bonheur et d'harmonie. Les races importent peu. Partout les doux poètes voient en rêve, figurant l'image du bonheur divin, un champ fleuri où des groupes divers cultivent les joies de l'esprit. Ici, sous un laurier, trois archanges causent doucement, pendant que la Vierge, assise près d'une table de marbre, lit attentivement un gros livre doré ; à ses pieds le petit Jésus joue de la cythare sous la direction d'une sainte gracile assise dans l'herbe. Autour d'eux, des servantes préoccupées de la vie matérielle serrent dans leurs corbeilles les fruits des arbres où volent des oiseaux multicolores. Un grand mur fortifié défend ce séjour enchanté ; et les couleurs brillantes comme de l'émail ravissent notre œil. Ce verger d'automne est l'aboutissement de l'Ecole du *Maître Wilhem,* le xve siècle avance, une autre individualité va s'affirmer sous le nom de *Stéphane Lochner,* Souabe, né sur les bords du lac de Constance.

Ce peintre a-t-il connu les œuvres de Fra Angelico ? On peut le croire en regardant son *Jugement dernier,* exécuté vers 1430 sur l'autel de l'église Saint-Laurent. La pureté du maître de Fiesole ne s'y retrouve certes pas, mais un certain parti pris dans la composition générale rappelle son style. Stephane Lochner y ajoute, avec des tons plus forts et plus lourds, la marque de son

imagination germanique un peu compliquée. Celle-ci se retrouve dans ses autres ouvrages : la *Vierge dans la Roseraie* et la *Vierge à la violette ;* mais son œuvre la plus célèbre, résumant presque tout l'effort de la peinture allemande au xve siècle, est le *Dombild,* le maître tableau de la cathédrale de Cologne. Ce triptyque exécuté entre 1440 et 1450 orne aujourd'hui la deuxième chapelle à droite du chœur. La partie centrale représente l'*Adoration des mages,* le volet de gauche : *sainte Ursule et ses compagnes,* celui de droite : *saint Géréon entouré de soldats.* Sur la face extérieure des volets est peinte l'*Annonciation.*

Cette œuvre, d'une dimension inusitée, n'est pas encore un chef-d'œuvre; à côté de l'*Agneau mystique* de Van Eyck il paraît quelconque : en effet le dessin des personnages est banal et arrondi; il n'est pas incisif et particulier comme chez les grands maîtres que nous venons de citer. La couleur avec ses tons soutenus dans le brillant ne suffit pas à nous élever dans les régions supérieures ; néanmoins il y a une recherche de noblesse dans la composition, dans les expressions, et tant d'honnêteté dans le métier que nous sommes conquis par cette grande simplicité.

Le même charme honnête agit sur le spectateur contemplant la *Madone aux rosiers* enguirlandée de fleurs et de feuilles. La *Présentation au Temple* du musée de Darmstadt est attribuée à ce bon peintre qui mourut vers la fin de l'année 1450.

Pendant la fin du xve siècle. deux autres maîtres pein-

tres enrichissent la ville de leurs œuvres intéressantes. Malheureusement les historiens ne sont point encore arrivés à découvrir leur nom ; aussi les désigne-t-on toujours par l'indication de leur œuvre dominante. Ce sont le Maître de la vie de Marie et le Maître de saint Séverin.

L'influence de l'école flamande, alors en pleine floraison, se fait désormais sentir dans la peinture des Colonais, et cela est tout naturel, puisque aucun d'eux n'a une assez puissante originalité pour l'opposer à celle des Van Eyck ou de Roger Van der Weyden.

Les historiens se demandent souvent si dans ces temps anciens les peintres des différents pays se connaissaient et suivaient la création des œuvres maîtresses de chaque région ? Nous croyons fermement qu'ils étaient beaucoup plus liés qu'on ne le suppose. Les Van Eyck étaient connus des Italiens, et les connaissaient aussi. De même, et mieux encore, les artistes de Cologne étaient en rapport constant avec leurs confrères et voisins flamands.

D'autre part, en tous temps, les génies ou même les talents hors pair rayonnent autour d'eux, parfois très loin, et attirent toujours les autres hommes. Il est hors de doute que les frères Van Eyck exercèrent sur tout le monde artistique une influence considérable.

Le Maître de la vie de Marie fut guidé surtout par Roger Van der Weyden, mais il ne possède ni la vigueur de son dessin ni la grandeur de ses caractères ; il lui est bien inférieur malgré la beauté morale que respirent ses œuvres : notamment dans le *Crucifiement*

du musée de Cologne, puis dans les huit volets d'autel de la Vierge, dont sept se voient à la Pinacothèque de Munich et un à Londres, et qui représentent : la *Porte d'or*, la *Naissance*, la *Vierge au Temple*, le *Mariage*, l'*Annonciation*, la *Visitation*, la *Présentation* et l'*Assomption*.

La *Descente de Croix* qu'il peignit vers 1489 passe pour son chef-d'œuvre, car il y affirme avec clarté l'ordonnance d'une harmonieuse composition générale.

Le Maître de la Sainte Famille, son contemporain, doit être signalé ici pour son délicieux triptyque de la *Famille de la Vierge* avec *Sainte Catherine et sainte Barbe*, qui figure au musée de Cologne. La délicatesse des ornements brodés sur le dais, sur les robes luxueuses, le charme du dessin, font penser aux Italiens de la Renaissance, et il n'est pas impossible que le maître ait créé ce tableau en revenant de Florence.

Au début du XVI[e] siècle le Maître de saint Séverin et le Maître de l'autel de saint Barthélemy représentent l'école de Cologne. Le premier de ces deux peintres s'impose dans le groupe des Colonais par une individualité plus marquée dans le dessin de ses types. Il voit mieux les caractères humains, les accuse un peu brutalement même. On le croit d'origine hollandaise. Son œuvre principale est le cycle de l'église Saint-Séverin de Cologne (qui lui a valu son nom), et aussi le cycle de la légende de sainte Ursule et l'*Adoration des Mages* du musée Waltraff-Richartz.

Le Maître de l'autel de saint Barthélemy est connu chez nous par la *Déposition de croix* du musée du Louvre,



Photo A. Giraudon.

BONIFACE AMERBACH

(Musée de Bâle.)

(Page 41.)

d'une couleur agréable ; il rappelle beaucoup Quentin Matsys par le dessin de ses visages, mais il n'a pas la sincérité du grand Flamand. Il fut peut-être un de ses élèves. On lui attribue la *Crucifixion* et le *Saint Thomas* du musée de Cologne, une de ses dernières œuvres, exécutée vers 1515.

Après cet exposé rapide de l'évolution de l'école colonaise, il nous faut exposer les efforts d'art contemporains accomplis dans les autres parties de l'Allemagne, notamment dans la région dont Nuremberg fut le centre. Les débuts de l'école franconienne sont obscurs, mais les vestiges qui nous en restent montrent leur parenté d'esprit avec ceux de Cologne, et aussi avec ceux de l'école de Prague. Cette école, fondée par la seule volonté de l'empereur Charles IV (1348-1378), qui avait réuni autour de lui des peintres de nationalités diverses, brilla d'un assez vif éclat par les travaux du château de Karlstein, près Prague, et par les décorations des églises de Notre-Dame et de Sainte-Croix dans cette ville même.

Les auteurs de ces œuvres, Nicolas de Wurmser, Théodoric de Prague, Thomas de Modène voisinèrent certainement avec les artistes de Nuremberg, d'où la confusion naturelle entre les productions de cette époque et de ces régions.

Comme dans le Nord, vers la fin du XIVe siècle, le tableau de chevalet était né, et ce sont les volets d'autels qui représentent pour nous, aujourd'hui, les meilleurs spécimens de cet art. Les principaux sont l'autel *Deichsler*

à Berlin, l'autel *Imhof* à Saint-Laurent de Nuremberg, l'autel des *Franciscains de Bamberg* au Musée national, daté de 1427, et le *Mariage mystique de sainte Catherine* à Saint-Jacques de Nuremberg.

Toutes ces œuvres se ressemblent ; les corps sont lourds, les têtes mal dessinées, avec, parfois, des expressions charmantes par leur naïveté, la naïveté propre aux ignorants.

Vers 1400 apparaît un nom d'artiste sculpteur et peintre, maître Berthold, qui semble avoir joué alors un rôle important dans le mouvement artistique de Nuremberg.

On peut attribuer à maître Berthold la paternité du célèbre autel *Tucher* de l'Eglise Notre-Dame de Nuremberg, œuvre émouvante par la douleur humaine exprimée sur les physionomies, mais dont les corps sont souvent mal construits et sans proportions. Des ornements compliqués entourent les figures de cet autel qui possède en effet quelque chose de particulier à l'esprit germanique.

Vers la fin du xve siècle l'influence des Flamands est complète ou du moins les artistes de Nuremberg ont acquis dans la science du dessin une expérience que leurs aînés des Flandres leur ont enseignée. C'est ainsi que Hans Pleydenwurf dans le *Portrait du chanoine Schönborn* du Musée germanique à Nuremberg se révèle comme un précurseur d'Albert Dürer. Son influence sur ce dernier, sensible notamment dans les deux saints trapus qui causent sans doute philosophie, avec des gestes d'une lourde bonhomie, est beaucoup plus accusée que celle de

Michel Wolgemut qui fut son propre maître : Wolgemut (1434-1519) tenait, dit-on, comme une sorte de fabrique d'ouvrages de peinture auxquels tous les élèves collaboraient.

Rien de personnel ne jaillit dans ses œuvres, alors qu'au contraire rien n'est plus original que le panneau de *Saint Bernard de Clairvaux recevant dans ses bras le corps du Christ* du retable de Péringsdörff, placé au musée germanique de Nuremberg. Ce panneau est adorable comme un Ghirlandajo, un Memling, ou un Giovanni Bellini, par l'émouvante expression des deux visages, par l'esprit des formes et par la composition. Avec beaucoup d'historiens nous ne l'attribuerons pas à Michel Wolgemut. Il semble certain qu'il fut créé par un artiste d'une toute autre qualité d'esprit, mais dont le nom n'a pas été jusqu'à présent retrouvé.

Quoi qu'il en soit, cette œuvre déjà précieuse dut certainement séduire l'adolescent rêveur qui devait bientôt remplir Nuremberg et le monde entier de sa jeune gloire : Albert Dürer.



Son étude n'entre pas dans notre cadre, malgré l'influence qu'il dut certainement exercer sur le développement d'Holbein, mais nous devons examiner maintenant, pour finir l'aperçu des origines de la peinture allemande, le développement d'une autre région germanique, celle à laquelle notre Holbein tient par ses racines.

Cette région, géographiquement nommée Souabe, n'avait pas de capitale indiscutée, comme Cologne pour les pays rhénans, ou Nuremberg pour la Franconie. Plusieurs de ces villes, telles que Ulm, Colmar et Augsbourg, pour des causes diverses eurent des centres d'art assez vivants pour laisser des traces particulières.

Vers la fin du XIVe siècle, le pays compris entre Strasbourg et Bâle semble le plus actif foyer d'art et l'œuvre dominante est le grand autel de Tiefenbronn peint par Lucas Moser von Wil. Les peintures des volets montrent le *Repas chez Simon*, avec *Madeleine parfumant les pieds du Christ; la pécheresse en mer avec son frère Lazare; les Pèlerins endormis et les Compagnons de Madeleine*. Une sorte de réalisme plus affirmé que dans les productions des autres écoles apparaît dans cette œuvre, comme aussi dans le tableau d'un maître anonyme de 1443 conservé à la galerie de Donaueschingen et représentant deux ermites dans le désert, Paul et Antoine.

Conrad Witz, peintre suisse, né vers 1398, et fixé à Bâle vers 1434, apporta son contingent d'efforts réalistes. Il s'efforça de donner aux figures le relief et le caractère dont il avait été frappé en voyant les œuvres des Flamands et des Bourguignons, car les historiens signalent ses voyages nombreux. Le musée de Bâle conserve de lui des fragments de retable : *Le roi David auquel des serviteurs apportent des offrandes; Esther et Assuérus; César et Antipater; Melchisedech offrant à Abraham le pain et le vin.*

Dans les volets du retable placé au musée de Genève,





Photo A. Giraudon

LE CHRIST MORT, ENSEMBLE ET DÉTAIL
(Musée de Bâle.)

(Page 43.)

Conrad Witz paraît presque un peintre moderne tant la perspective aérienne est justement observée par lui ; principalement dans l'*Adoration des Mages* et surtout dans la *Pêche miraculeuse*. Le paysage comme les reflets de l'eau y sont traduits avec une justesse de valeurs inconnue jusque-là.

Martin Schöngauer est le grand artiste de Colmar. Sa réputation a d'ailleurs dépassé la région : il compte parmi les graveurs célèbres ; mais il fut aussi un peintre charmant quoique peu de tableaux puissent lui être attribués avec certitude.

Le plus connu, daté de 1473, est la *Vierge au buisson de roses* de l'église Saint-Martin à Colmar. Elle révèle par la précision de tous les contours un vrai tempérament de graveur. C'était là d'ailleurs le fond naturel de Schöngauer, et 115 planches gravées par lui nous sont restées. Très variées, elles montrent que tout intéressait l'artiste ; il aimait également la plus modeste fleurette et le corps du Christ. L'esprit de l'universel Dürer s'aperçoit ici.

Notons à la suite des historiens modernes un autre maître graveur, mais anonyme, désigné : Le maître du cabinet d'Amsterdam, qui vivait vers 1480 dans le Haut-Rhin. Ses gravures se trouvent aujourd'hui au Cabinet des Estampes d'Amsterdam.

Son originalité consiste dans le choix des sujets tout à fait païens : *Femme nue sur le dos d'un cerf ;* une *Courtisane à cheval sur un philosophe à quatre pattes ;* etc. Sans doute avait-il vu l'Italie, ou avait-il lu les traduc-

tions d'ouvrages anciens qui commençaient à se répandre. En tous cas, sa technique est d'un artiste très sensible et très subtil et le musée de Gotha mériterait une visite rien que pour y admirer son tableau du *Couple amoureux*.

Aux environs de 1450 la ville d'Ulm présente à son tour une période d'activité artistique. Le premier de ses maîtres peintres fut Hans Multscher mort vers 1467, qui collabora sans doute aux travaux de décoration de la cathédrale dont la construction s'achevait. Le retable de 1437, du musée de Berlin, lui est attribué.

Hans Schüchlin vient après lui avec le retable de l'autel du Tiefenbronn; mais le plus connu des peintres de l'Ecole d'Ulm est Barthélemy Zeitblom, élève de Multscher et gendre de Hans Schüchlin. On peut voir au Musée de Stuttgart son triptyque de l'église du Heerberg (1498) et les volets du retable d'Eschach.

L'école d'Ulm s'achève avec Martin Schaffner connu surtout par son impressionnant portrait d'*Eitel Besserer* (1516) conservé à la cathédrale. Ses peintures d'autel, celles de la cathédrale d'Ulm ou celles de l'Eglise collégiale de Wettenhausen en Souabe (aujourd'hui à Munich) n'ont aucune personnalité ; elles rappellent à la fois les Florentins et les Flamands.

Il est impossible de ne pas noter ici le nom d'un artiste de grande valeur, Michel Pacher, auteur du fameux retable de Saint-Wolfgang (près d'Ischl) véritable chef-d'œuvre, comparable par son importance au retable d'Isenheim de Grünewald.

Michel Pacher naquit dans le Tyrol vers 1430 à Bruneck sur le versant italien des Alpes, et il y mourut en 1498. Son art est aussi complet que celui des Italiens du Nord, et il est impossible d'oublier les *Quatre Pères de l'Eglise latine* quand on les a vus à la Pinacothèque de Munich.

Le *Saint Augustin* surtout, par la puissance extraordinaire de son exécution, impressionne tous les artistes à l'égal des plus illustres chefs-d'œuvre. Martin Pacher est en somme le plus complet des peintres que nous avons nommés jusqu'ici.

Le xve siècle est fini, les grandes époques de l'art sont arrivées.

Il nous reste à résumer l'histoire de l'école de la ville d'Augsbourg devenue vers la fin du xve siècle, sous Maximilien, la capitale artistique de la Souabe. Son rôle commercial devint considérable : « sa richesse, dit M. Louis Réault, s'accroît grâce au trafic entre l'Italie et les Pays-Bas dont elle est le principal entrepôt, et surtout grâce au commerce de l'argent. C'est l'époque où la banque allemande, qui s'appuie sur Anvers, dépouille la banque italienne de son monopole. Le banquier Fugger est le bailleur de fonds du pape et de l'empereur, de Charles-Quint et de Léon X : c'est lui qui négocie les deux plus grosses affaires de ce temps : l'élection à l'Empire et la vente des indulgences. Le faste des marchands d'Augsbourg est proverbial : toutes les fois que l'empereur est leur hôte, ils organisent des fêtes splendides en son honneur. « Le luxe,

disaient-ils fièrement, est partout un péché, sauf à Augsbourg. »

Aucune ville n'a des relations plus étroites avec l'Italie. Les enfants de l'aristocratie vont faire leurs études aux Universités de Padoue et de Bologne ; les marchands leur apprentissage au Fondaco de Venise.

« C'est par Augsbourg, — porte de l'Italie — que la Renaissance devait pénétrer en Allemagne [1]. »

Si on peut citer à Augsbourg plusieurs bons peintres de ce temps, tel que Ulrich Apt l'ancien, Gumpolt Giltlinger et Zörg Breu, ils n'ont point l'importance de Hans Burgkmair et de Holbein le vieux qui sont les vrais représentants de l'Ecole augsbourgeoise.

Hans Burgkmair — de 1473 à 1531 — ami d'Albert Dürer, fut comme lui peintre et graveur, et son œuvre gravé domine son œuvre peint. Il fut chargé par l'empereur Maximilien d'illustrer les ouvrages relatant ses hauts faits, notamment un grand *Triomphe allégorique*, la plus grande gravure sur bois connue. Spécialisé dans la représentation des mœurs de chevalerie, Hans Burgkmair a laissé ainsi, dans ses dessins, une documentation unique sur les armures de l'homme et du cheval. L'une de ses compositions, devenue particulièrement célèbre par les reproductions, montre le portrait d'un chevalier en armure du XVe siècle, monté sur un cheval, couvert lui-même, des pieds à la tête, d'une armure dite : *plate et articulée*, dont tous les détails sont précisés. Le musée

1. André Michel. *Hist. de l'Art*. Tome V, page 34.



Photo A. Giraudon.

VIERGE DU BOURGMESTRE MEYER

(Palais grand-ducal de Darmstadt.)

(Page 46.)

d'Augsbourg possède son tableau du *Couronnement de la Vierge*, influencé par les Ecoles italiennes, comme son tableau d'*Esther et d'Assuérus* de la Pinacothèque de Munich, d'un aspect très particulier cependant, par le gris général répandu sur la composition.

Quant à Hans Holbein le vieux, il est intéressant de signaler que son père fut lui-même un peintre distingué du milieu du xve siècle, désigné par certains critiques sous le nom de Hans Holbein l'aïeul, grand-père par conséquent de Hans Holbein le jeune, dont l'hérédité de peintre se trouve ainsi bien chargée, pour parler comme les médecins modernes.

Au point de vue intellectuel, les principaux ascendants d'Holbein le vieux se rattachent à l'Ecole flamande comme pour tous ses contemporains du reste. Charles Blanc cite même un certain Frédéric Herlen, élève de Roger Van der Weyden, comme étant venu s'installer à Nördlingen.

Il est permis de croire aussi qu'à cette époque toutes les tendances picturales étaient connues à Augsbourg, les conceptions italiennes aussi bien que celles du Nord. Elles se confondaient d'ailleurs, elles s'efforçaient de voir les caractères de la nature et de les exprimer sincèrement. Les esprits n'étaient pas encore gâtés : ils ne pouvaient pas concevoir d'autres recherches. Poursuivant le même idéal, ils en donnaient des réalisations différentes suivant les qualités de leurs esprits. La date de la naissance d'Hans Holbein l'ancien ou le père n'est pas connue, mais l'artiste est mentionné

comme acquittant ses impôts à Augsbourg de 1493 à 1517.

Ses œuvres sont de valeur fort inégale; aussi beaucoup d'entre elles, les meilleures, sont contestées par certains critiques. On peut penser qu'une conduite irrégulière influença sa production artistique et fut peut-être la cause initiale de sa ruine et de son départ d'Augsbourg pour Bâle d'abord, pour Isenheim d'Alsace ensuite, où il mourut, croit-on, vers 1520.

Cependant, il suffit d'avoir regardé au musée de Bâle et au cabinet des Estampes de Berlin les esquisses et la série de portraits dessinés qui lui sont dus, pour lui laisser la paternité du *Triptyque de saint Sébastien.* Dans cet ouvrage, aujourd'hui à l'ancienne Pinacothèque de Munich, on admire surtout les deux volets avec leurs délicieuses figures de sainte Barbe et de sainte Elisabeth d'une couleur générale si claire et si fine. Et, quoique le modelé de ces visages soit un peu monotone comme celui des dessins de Berlin, on peut y voir une sensibilité rappelant celle d'Holbein le jeune. Il n'y a rien d'impossible à ce que le jeune homme ait collaboré à l'œuvre de son père exécutée en 1516.

Les autres œuvres d'Holbein l'ancien portent l'empreinte d'un tempérament assez rude, exagérant les traits et les grimaces de ses personnages pour les rendre plus expressifs : cela est sensible dans les trois *Passions* de la Galerie de Donaueschingen, du musée de Francfort et de la Pinacothèque de Munich, ainsi que dans *La Basilique de Saint-Paul* exécutée en 1504, et que la

Galerie d'Augsbourg possède maintenant. N'oublions pas que le mélancolique Mathias Grünewald fut l'élève d'Holbein le Vieux.

Holbein le vieux aimait passionnément les visages caractéristiques et l'on imagine facilement le plaisir qu'il devait goûter en détaillant aux yeux de son fils Hans le jeune, les types curieux qu'ils rencontraient au cours de leurs promenades dominicales.

L'artiste que nous allons analyser tout à l'heure, initié tout enfant aux joies de l'observation, ne fit que les développer sans cesse. Il vécut par elles, et il leur doit la réalisation des chefs-d'œuvre que le père et l'aïeul avaient seulement rêvés.

C'est du milieu sérieux et sincère de l'art allemand primitif que Hans Holbein le jeune sortira ; c'est de lui qu'il prendra son caractère dominant. Seulement les qualités propres de la race jusque-là gauchement affirmées, trouveront en lui un interprète capable de leur donner leur parfaite expression.

CHAPITRE II

LES DÉBUTS D'HOLBEIN A BALE

Principales œuvres : Jacob Meyer et sa femme Dorothée Kannengiesser. — Boniface Amerbach. — Le Christ mort. — Premier portrait d'Erasme (Musée de Bâle). — La Vierge du bourgmestre Meyer (Palais grand-ducal de Darmstadt).

En 1497, à Augsbourg, capitale de l'ancienne Souabe, naquit Hans Holbein dit le Jeune. Tous les historiens sont d'accord sur ce point.

Quoique Augsbourg, grand entrepôt de commerce entre le nord de l'Europe, l'Italie et le Levant, fût, comme nous l'avons dit tout à l'heure, une opulente cité au XVIe siècle, elle préférait, semble-t-il, comme beaucoup de villes commerçantes, le luxe et le confort aux pures joies de l'art.

Sans doute alliait-elle les unes aux autres ; cependant, elle ne sut pas retenir un de ses artistes, dont nous avons tout à l'heure analysé le talent : Holbein dit le Vieux ou l'Ancien, père de notre Hans.

Le vieux peintre émigra en effet à Bâle, vers 1515, avec ses deux fils : Ambrosius et Hans.

D'Ambrosius Holbein, peintre aussi, mais disparu

de l'histoire à partir de 1519, il reste quelques dessins et peintures d'une vision délicate et d'un assez doux modelé, notamment son *Portrait de jeune homme en vert*, sur fond d'architecture, du musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg. Mais ces spécimens ne donnent nullement l'impression de cette volonté tenace qui s'affirma chez Hans, son frère cadet, dès les premières œuvres.

Hans a dix-huit ans environ quand nous le trouvons installé à Bâle, cité intellectuelle et riche.

Depuis plusieurs années déjà s'accomplissait en Allemagne une importante évolution philosophique dont les conséquences ont bouleversé le monde. Bâle était devenue le centre du mouvement des idées depuis qu'elle possédait dans ses murs Erasme, un des fondateurs du nouvel humanisme allemand.

« Le nouvel humanisme allemand, complètement différent de l'ancien dans son action comme dans ses principes, fut au commencement du XVIe siècle l'agent principal de la grave et vaste révolution qui allait s'accomplir dans le monde des idées.

» Les premiers humanistes avaient compris l'antiquité classique en restant au point de vue de la vérité absolue du christianisme ; ils l'avaient mise au service de la foi. Recherchant avec soin dans les auteurs anciens les témoignages religieux qui s'y rencontrent, échos d'une révélation primitive, ils s'étaient en même temps montrés les adversaires déclarés des idées païennes sur le monde et sur la vie morale.

» L'étude de l'antiquité avait été pour eux un champ

fécond d'investigation scientifique. Ils avaient cru cette étude indispensable à toute éducation vraiment forte, la tenant pour « l'admirable gymnastique » où se pouvait former l'indépendance de l'esprit, le don de concevoir nettement la vérité et de l'exposer avec clarté.

» Selon eux, la connaissance approfondie de la pensée des anciens devait servir à « l'intelligence des saintes Ecritures et renouveler l'étude des sciences sacrées ». Voilà dans quel esprit Nicolas de Cusa et son élève Rodolphe Agricola s'étaient efforcés de faire adopter en Allemagne les auteurs classiques, pourquoi Alexandre Hégius avait fait des humanités, le point central de l'instruction de la jeunesse ; c'est dans ce but que Jacques Wimpheling avait composé son grand ouvrage pédagogique qui marque une date considérable dans l'histoire de l'esprit humain. « Ce n'est pas l'étude de l'antiquité classique en elle-même », disait ce dernier, « qui est dangereuse pour l'éducation chrétienne, c'est la manière fausse de l'envisager, c'est le mauvais usage qu'on en peut faire. » Sans aucun doute, elle serait funeste, si, comme il arrive fréquemment en Italie, on propageait par les classiques une manière païenne de juger et de penser, et si l'on mettait entre les mains de nos étudiants des œuvres littéraires qui pourraient mettre en péril, dans leurs jeunes esprits, le patriotisme ou les mœurs chrétiennes. Mais au contraire, l'antiquité bien comprise peut rendre à la morale et à la science théologique les services les plus précieux. Les Pères de l'Eglise n'ont-ils pas tiré le plus grand profit des études pro-

fanes ? ne s'en sont-ils pas aidés pour l'explication des saintes Écritures, et ne les ont-ils pas constamment vantées et encouragées ? » Saint Grégoire de Nazianze appelait les adversaires des humanités, les « ennemis de toute science », et le pape Grégoire le Grand a démontré clairement qu'elles sont une utile préparation, un indispensable secours pour l'intelligence des sciences sacrées.

» C'est dans le même esprit que les théologiens éminents du xve siècle, Heynlin von Stein, Grégoire Reisch, Geiler de Kaisersberg, Gabriel Biel, Jean Trithème, s'étaient montrés chauds partisans, zélés propagateurs de l'humanisme chrétien.

« Nous pouvons en toute sécurité, dit Trithème, recommander l'étude des anciens à tous ceux qui ne s'y livrent pas dans un esprit frivole ou pour le simple amusement de leur esprit, mais pour la sérieuse formation de leur intelligence, et pour amasser, grâce à elle à l'exemple des Pères de l'Eglise, des semences précieuses, propres à servir le développement des sciences chrétiennes. Pour nous, nous regardons cette étude comme indispensable au théologien. »

. . . .

» L'esprit religieux et populaire était l'âme et comme la force motrice de tous les travaux savants et littéraires de nos anciens humanistes. Cet esprit inspirait également tous les efforts de leur zèle réformateur.

. . . .

L'école des nouveaux humanistes différait essentiellement de l'ancienne. Son principal fondateur et son plus

illustre représentant, c'est Erasme de Rotterdam[1]. »

Comme on le voit, l'esprit de la Renaissance commençait à souffler déjà, tout imprégné d'une liberté nouvelle. Michelet[2] l'indique avec son éloquence : « Où était l'imprimerie libre, la vraie presse ? D'où pouvait-on élever une voix d'homme dans la publicité européenne ? De deux villes, de Venise et de Bâle. Le Voltaire de l'époque, Erasme, se partage entre elles. Les saintes imprimeries des Alde et des Froben ont été la lumière du monde. »

. . . .

« Et alors, par l'imprimerie se constitue le grand duel. D'une part, l'antiquité grecque et romaine, si haute dans sa sérénité héroïque. D'autre part, l'antiquité biblique, mystérieuse, pathétique et profonde. De quel côté penchera l'âme humaine ? A qui sera la Renaissance ? Qui renaîtra des anciens dieux ?

« L'arbitre est la nature. Et celui-là serait vainqueur, à qui elle donnerait son sourire, son gage de jeunesse éternelle. « Suis la nature. » Ce mot des stoïciens fut l'adieu de l'Antiquité. « Reviens à la nature. » C'est le salut que nous adresse la Renaissance, son premier mot. Et c'est le dernier mot de la Raison. »

Ce sera la foi profonde de notre Holbein, l'atmosphère dans laquelle il respirera.

Enthousiasmé comme tout artiste et troublé aussi

1. Janssen : *L'Allemagne au temps de la Réforme*. Tome II, chapitre 1.

2. *Histoire de France*, T. V, préf.



Photo A. Giraudon.

ÉLISABETH, DEUXIÈME FILLE DE THOMAS MOORE

(Dessin n° 12.228 du Château de Windsor.)

(Page 55.)

par la griserie de toutes ces idées naissantes ou plutôt renaissantes, Holbein chercha tout d'abord, dans la cité nouvelle, à se lier avec les intellectuels dont il se sentait l'égal. Il devint tout naturellement l'ami des imprimeurs lettrés tels qu'Amerbach au fin visage et Froben, le courageux éditeur de pamphlets ; puis de Jacob Meyer, le sympathique bourgmestre ; d'Erasme, enfin, dont l'esprit aiguisé avait certainement au premier contact senti la force contenue dans ce jeune peintre encore à la recherche de sa voie.

Il se crée très vite ces relations, car c'est à ses débuts qu'il exécute toute une série d'illustrations et de dessins pour gravures sur bois, demandés par les imprimeurs.

A la même époque, il orne, par amitié, de croquis rapides l'*Eloge de la Folie* de son nouveau protecteur Erasme ; il prend plaisir à traduire vivement, en petit format, par de simples traits, sa verve juvénile d'observateur sagace.

A ce propos Charles Blanc raconte que « au commencement de l'*Eloge* sont écrits ces mots : Hanc moriam pictam decem diebus, ut oblectaretur in eâ, Erasmus habuit (Erasme a eu pendant dix jours entre les mains, pour s'en amuser, ces images de la Folie). A la page 53, Holbein avait dessiné un portrait d'Erasme en profil, assis à une table sur laquelle il écrit. A côté du portrait se trouve cette inscription de la main de quelque savant : « Quand Erasme fut arrivé à cet endroit du livre, il s'écria : Ohé ! si Erasme était encore tel que le voici, certainement il se marierait. » A la page suivante, où il est question d'un Epicurien qui conseille de mêler

un peu de folie à la raison, en regard de ces mots : *pinguis ille ac nitidus Epicuri de grege porcus*, Holbein avait représenté la figure d'un gros réjoui buvant à même sa bouteille, qu'il tient d'une main, tandis que de l'autre il serre contre lui sa maîtresse. Erasme voulant plaisanter le peintre, a écrit en lettres gothiques à côté de ce croquis : « Holbein », comme pour indiquer que, dans la figure de cet obèse épicurien, Holbein s'était peint lui-même. Voilà donc Holbein atteint et convaincu d'avoir été un libertin et un buveur de profession. Mais est-il permis de prendre ainsi au pied de la lettre ce qui n'était sans doute, sous la plume d'Erasme, qu'une plaisanterie ? Ecrivant en cette langue latine « qui brave l'honnêteté », l'écrivain hollandais, naturellement caustique, a pu, sans offenser l'artiste, le ranger dans le troupeau d'Epicure, Epicuri de grege, et s'il est vrai de dire que l'on pense toujours un peu de ce que l'on écrit en riant, et qu'Erasme n'aurait pas adressé un tel compliment à un homme qui eût été reformé dans ses mœurs, il faut aussi tenir compte de l'exagération que renferme toute raillerie, et il est juste d'ajouter que l'amitié d'Erasme pour Holbein serait inexplicable si Holbein eût été véritablement un vaurien, un débauché, un pilier de tavernes. Nul ne pouvait être l'ami du délicat, du prudent Erasme, sans avoir obtenu d'abord et mérité son estime [1]. »

Parmi les plus importants travaux que conférent à

1. Ch. Blanc. *Vie des peintres.* La peinture allemande : Holbein.

notre jeune artiste les imprimeurs bâlois, figure l'ornementation de l'*Utopie* de Thomas More, son futur protecteur anglais. Elle fut éditée par Froben en 1518, et on y voit sur l'un des cadres le nom presque entier du dessinateur : HANS HOLB.

Charles Blanc apprécie comme suit cet intéressant ouvrage :

« Dans ces encadrements de l'*Utopie*, le génie de la composition se révèle déjà, mais d'une composition superficielle, essentiellement pittoresque, moins pensée, moins profonde que celle d'Albert Dürer. Le premier représente, en haut, la tête du Christ couronnée d'épines et supportée par des enfants qui se jouent dans les rinceaux ; en bas, Tarquin allant visiter Lucrèce, qui est agenouillée. A la page 12 est dessinée l'île d'Utopie avec trois figures sur le devant, et à la page 25, une grande vignette où l'on voit l'auteur, Thomas Morus, sous le nom de Hytoldacus, exposant à deux personnages assis son Utopie, c'est-à-dire le plan de la meilleure république. *De optimo Reipublicae Statu*. Enfin, à la page 273, en tête des Epigrammata Erasmi qui font suite à l'Utopie, se développe un frontispice richement historié, in-quarto ; en haut, deux sirènes ; au milieu, la marque de Froben suspendue à une guirlande ; en bas, la Décollation de saint Jean-Baptiste. Ce frontispice est encadré dans une architecture Renaissance, conforme aux données de Vitruve, qui était alors en vénération. Mais où l'architecture joue un rôle très important, c'est dans le grand portrait en pied d'Erasme appuyé sur le dieu Terme.

L'illustre écrivain est là, debout sous un arc romain, aux jambages duquel sont adossées des figures hermétiques. Ce sont des satyres barbus, les bras croisés, dont le corps, drapé sous l'aisselle, est engagé dans une gaine, et qui portent sur leur tête des paniers de fruits servant de supports à un entablement profilé avec frise et corniche. Sur les reins de l'arc se tiennent deux figures nues qui remplissent les tympans et qui tiennent des cornes d'abondance. Des guirlandes de fruits pendent à droite et à gauche. La clef de l'arc est ornée d'un mascaron que surmonte une tête de chérubin et d'où s'échappe un nœud de ruban qui porte un cartouche avec ces mots Er. Rot. (Erasme de Rotterdam). C'est comme une apothéose que ce portrait d'Erasme, ainsi encadré dans un arc de triomphe et appuyé sur le dieu Terminus, qui semble placé sous la main du philosophe pour signifier qu'Erasme est arrivé aux dernières limites de l'esprit, qu'il a touché les colonnes d'Hercule de l'intelligence humaine. Du reste, orné de sirènes qui soutiennent les piédroits de l'arc et en forment le soubassement, un tel frontispice, avec ses satyres, ses masques, ses rinceaux, ses guirlandes de fruits, appartient aussi tout entier au style Renaissance, outre qu'il s'adapte à merveille au portrait d'un homme qui, des premiers, avait rompu avec le dogmatisme du moyen âge, et inauguré la théologie moderne par une critique prudente, mais saine et lumineuse [1]. »

1. Charles Blanc, *op. cit.*



Photo A. Giraudon.

LA DUCHESSE DE SUFFOLK

(Dessin n° 12.194 du Château de Windsor.)

(Page 55.)

Il est impossible d'énumérer ici tous les travaux typographiques fort nombreux, qu'Holbein dut exécuter dans ces années, non seulement pour les éditeurs de Bâle mais aussi pour ceux de Lyon.

Signalons cependant les illustrations d'une traduction allemande du *Nouveau Testament* de Luther, puis celles de l'*Apocalypse ;* d'une grande *Bible latine* et de l'*Ancien Testament.* Les compositions de ce dernier ouvrage sont exprimées par un simple trait dessinant les sujets.

L'attitude des personnages est toujours vivante et d'une grande expression.

Nous devons citer les plus renommées parmi ces gravures ; ce sont : la *Douleur de Hanna,* d'une émouvante simplicité ; *Salomon bénissant le peuple* avec un geste touchant ; le *Passage de la mer Rouge* compris comme par un enfant ; *Jonas devant Ninive :* Jonas est assis au pied d'un arbre et prévoit, navré, tous les malheurs de la cité. Citons encore : le *Sacrifice d'Abraham ;* la *Bénédiction de Jacob ;* le *Songe de Pharaon,* la *Rentrée des Juifs à Jérusalem,* etc., toutes également observées sur le vif. Il est bien entendu que nous jugeons ici la compréhension du sujet plutôt que l'exécution, alourdie certainement par la médiocrité du graveur.

Dans ce temps-là, Holbein composa aussi une série de grandes décorations picturales pour des façades de maisons. Aucune d'entre elles n'est parvenue jusqu'à nous, mais il reste quelques esquisses de leur composition. Elles indiquent presque toutes, chez leur auteur, une prédisposition naturelle à saisir le côté humoris-

tique des êtres humains. Cette verve ne l'abandonnera jamais complètement; elle s'apercevra, plus tard encore, dans maint portrait d'homme grave, savant ou noble seigneur. Tous ses biographes citent une fameuse maison de la rue au Fer à Bâle, que l'on avait surnommée *à la Danse* à cause du sujet représenté dans une des frises, celle du premier étage, qui figurait les danses villageoises. La frise du second passait en revue quelques-unes des figures les plus populaires parmi les dieux de l'Olympe : l'Amour et Vénus, accompagnés bien entendu de Mars, patron cher aux guerriers.

D'habiles trompe-l'œil ornaient l'entablement et le rez-de-chaussée de cette maison où se développait aussi une riche architecture, au milieu de laquelle évoluaient un cheval et son conducteur : tout en bas, un Bacchus ivre dormait près d'animaux domestiques spirituellement croqués.

En même temps que ces travaux de grandes dimensions, Holbein trouve moyen de produire beaucoup de cartons pour vitraux, quelquefois lourds à la manière allemande, souvent élégants à la manière italienne, toujours intéressants. Les sujets religieux dominent dans cet art spécial : la sainte Vierge, le Démon vaincu, des saints, une madone avec le portrait du donateur, une Crucifixion et des péripéties de la Passion. A la même époque furent exécutés les célèbres volets de l'orgue de la cathédrale de Bâle. Malheureusement ils ont été défigurés par des repeints au XVIIe siècle. L'arrangement en est très noble, quoique un peu emphatique.

On y voit d'un côté, entre la Vierge et un saint évêque, un groupe de musiciens ; de l'autre Henri II et sainte Cunégonde, près de la cathédrale qu'ils avaient fondée.

Au milieu de tous ces travaux d'artisan-décorateur, son instinct de portraitiste commence à dominer et il l'exprime sur les petits panneaux de bois conservés à Bâle.

C'est dans cette ville aux eaux limpides que le jeune Holbein débuta dans l'art; c'est encore là aujourd'hui, tout en haut de son musée municipal, dans deux petites salles à la clarté diffuse, propice au recueillement, qu'on retrouve, amoureusement conservés, ses premiers essais dans l'art du portrait.

Il est agréable de les voir ainsi, fixés pour toujours au milieu de l'atmosphère qui les vit naître, enveloppés aussi du calme indispensable à qui veut scruter cet art profond et concis, repoussant toute idée d'emphase et de pompeuse rhétorique.

Après tous ces tableaux de débutant intelligent, mais sans grand intérêt pictural, tels que les *Deux enseignes pour Ecole*, la *Petite Vierge avec enfant*, et la *Passion* en huit scènes, complètement repeinte au XVIIIe siècle (par un barbare italianisant sans doute), on voit apparaître, dans les deux têtes de *Jacob Meyer* et de *Dorothée Kannengiesser* son épouse, un peu de la personnalité future de l'artiste. Nous nous y arrêterons quelques instants, car elles sont le point de départ de son évolution.

Peut-être, à ce propos, devons-nous indiquer ici, pour

la combattre, cette singulière idée souvent exprimée par les critiques, qu'Holbein était né peintre, telle la Minerve antique, tout armé, complet dès son début, et qu'il n'avait peu ou point évolué, « ne connaissant ni doutes, ni essais, ni tâtonnements ! [1] »

L'observation rigoureuse et chronologique de ses ouvrages montre, au contraire, à tout homme du métier, qu'il a subi la loi commune à tous les esprits sincèrement épris de vérité.

Comme tous ceux qui sentent en eux le besoin de clarté, il applique naïvement la méthode éternelle qu'un siècle après, notre grand Descartes formulera parfaitement, dans ses quatre fameux préceptes, qu'on ne saurait trop relire et méditer :

« Le premier était de ne recevoir jamais aucune chose pour vraie que je ne la connusse évidemment pour être telle ; c'est-à-dire d'éviter soigneusement la précipitation et la prévention, et de ne comprendre rien de plus en mes jugements que ce qui se présenterait si clairement et si distinctement à mon esprit que je n'eusse aucune occasion de le mettre en doute.

« Le second, de diviser chacune des difficultés que j'examinerais en autant de parcelles qu'il se pourrait et qu'il serait requis pour les mieux résoudre.

« Le troisième, de conduire par ordre mes pensées, en commençant par les objets les plus simples et les plus aisés à connaître, pour monter peu à peu comme par

1. *Holbein*, par Pierre Gauthiez, p. 120.



Photo A. Giraudon.

THOMAS COMTE DE SURRY

(Dessin n° 12.215 du Château de Windsor.)

(Page 55.)

degrés jusques à la connaissance des plus composés, et supposant même de l'ordre entre ceux qui ne se précèdent point naturellement les uns les autres.

« Et le dernier, de faire partout des dénombrements si entiers et des revues si générales que je fusse assuré de ne rien omettre [1]. »

Comme Vélasquez[2] lui-même qui semble le plus libre des peintres, Holbein est parti du détail pour arriver à l'ensemble.

Contrairement aux amusantes théories d'aujourd'hui, plus littéraires que picturales, qui enseignent aux peintres de vingt ans l'amour de la synthèse avant tout et tout de suite, Holbein *comme tous les maîtres* ne parviendra à synthétiser qu'à force d'avoir analysé.

Sans doute son père Holbein le Vieux, excellent artisan, lui a transmis et très tôt sa technique impeccable ; de ce fait, Holbein le Jeune a gagné beaucoup de temps sur les peintres modernes privés de tout enseignement de ce genre. Mais, dans son développement intellectuel, cela n'a aucune importance, car il faut le dire enfin, ou plutôt le redire, peindre n'est pas *un métier manuel,* contrairement à ce que des gens auxquels manquait la compréhension véritable de notre art ont trop longtemps affirmé.

Il ne suffit pas pour faire d'un homme un grand artiste

1. *Discours de la méthode,* 1re partie.

2. Il suffit de comparer au musée du Prado à Madrid la tête d'homme que Velasquez peignit à 25 ans avec le célèbre portrait de sculpteur exécuté 20 ans après.

de lui enseigner une technique. La posséder est *indispensable*, mais ce n'est pas tout. Tel qui rédige correctement n'est pas un écrivain. Il faut l'esprit qui vivifie. La même technique donne des fruits secs ou des talents très différents.

Ce n'est pas leur métier qui différencie entre eux les Italiens du XVIe siècle ou les Hollandais du XVIIe, c'est la *qualité de leur esprit*, de leur intelligence, et de leur sentiment. Aujourd'hui, c'est par la manière de *poser la touche* ou d'ébaucher qu'on essaie, trop souvent, d'attirer l'attention. C'est par l'habit qu'on veut se faire connaître, par le côté matériel et superficiel, et non par le cœur, par le sentiment profond d'une émotion vraie dont l'expression, jamais spontanée, est la résultante de longues et souvent douloureuses méditations.

Pour revenir à notre artiste, il suffit d'examiner Cranach ou Holbein le Vieux à côté du grand Holbein pour voir que, si ces deux hommes sont, et avec juste raison, classés au second rang par la postérité, c'est qu'ils ont peu de *valeur artistique*. Ils n'existent, ils n'ont créé qu'à l'aide de procédés, en répétant les mêmes formes dans toutes les têtes, le même modelé arrondi, sans observation vraiment juste. Et c'est parce qu'il s'est évadé des formules ambiantes, c'est parce qu'il s'est efforcé d'étudier la vie avec sa propre sensibilité, avec son intelligence agrandie sans cesse et de toutes les manières possibles, qu'Holbein le Jeune est classé au premier rang des grands artistes. Certes, il a profité de ce que la tradition lui a

légué ; il s'est appuyé sur elle; il n'a pas eu à errer longtemps pour trouver sa technique, mais il n'a pas vu que cette technique : il a compris que l'art était, avant tout, une joie de l'esprit, intense et constamment renouvelée.

Dans les portraits de *Jacob Meyer et de sa femme* (Planche II), Hans, âgé de dix-neuf ou vingt ans, se cherche encore avec timidité. A la première impression, en effet, le coloris général de ces deux petits bois est un peu aigre, et les fonds bleus, avec leur architecture détaillée, ne sont pas d'un rapport juste avec le ton brun lourd des visages, le rouge vif du béret et le pourpoint noir du portrait du mari. Dans celui de Dorothée, au bonnet blanc à broderies dorées, l'habit rouge vineux n'est pas très beau, non plus que le ton local de la chair d'un rose trop foncé.

Quelle différence avec le tableau qui leur fait face, *La femme et les enfants* du peintre, merveilleux chef-d'œuvre de sa maturité, sur lequel, longuement, nous reviendrons !

Pourtant, malgré les rapports un peu équivoques entre les différents volumes de ces deux têtes, s'affirme déjà l'amour d'une forme précise, impitoyablement cherchée dans toutes les parties : dentelles, bijoux, ornements, aussi bien que dans la commissure des lèvres.

***

Il est généralement admis que, vers l'année 1517,

Holbein séjourna à Lucerne pour exécuter des travaux de décoration, et que de cette ville il explora pendant deux années l'Italie du nord, peut-être jusqu'à Florence.

Puisque de 1517 à 1519 l'histoire perd la trace du peintre, il semble que l'hypothèse de cette exploration transalpine soit vraisemblable.

Il eût été en effet vraiment extraordinaire qu'un jeune artiste de vingt ans, aussi développé déjà, n'ait pas connu la tentation de franchir la courte distance qui le séparait du berceau de la Renaissance artistique, sachant qu'il y pourrait voir Carpaccio, les Bellini et Mantegna, dont le nom vient tout naturellement à l'idée, quand on contemple le *Christ mort*, ce chef-d'œuvre qu'Holbein peindra certainement au retour de cette Italie, où le nu des corps humains triomphait dans les antiques retrouvés et commençait à s'imposer dans les œuvres modernes, d'après les Christ ou les saint Sébastien.

D'autre part, malgré le silence gardé par tous les historiens d'Holbein, il semble évident, sinon qu'il ait eu des rapports avec Albert Dürer (grand voyageur cependant), du moins qu'il ait connu, dès cette époque, toutes ses gravures, et qu'il se soit intéressé à la vie de son génial compatriote. Or, Albert Dürer, de Venise, avait correspondu avec Mantegna. Ce nom de graveur si célèbre devait être cher à notre jeune Bâlois et son désir grand, d'aller voir ces villes de Milan, de Padoue, de Mantoue et de Venise dont la réputation était si glorieuse.

N'a-t-il pas peint d'ailleurs sur une façade de maison

à Lucerne le *Triomphe de Jules César* d'après Mantegna ? Le choix de ce sujet montre que s'il alla de Milan à Venise, ce fut sûrement en passant par Mantoue.

En tous cas, nous voyons, quant à nous, une influence nouvelle dans la délicieuse image de *Bonifacius Amerbach* (Planche III) datée de 1519, année où l'histoire retrouve la trace du peintre.

Deux ans se sont écoulés depuis les effigies du bourgmestre Meyer et de Dorothée, et une autre conception apparaît dans le portrait de Boniface Amerbach, silhouetté sur un fond simple, mais dont le ton bleu vert profond rappelle beaucoup celui des quatroccentistes italiens que sans doute venait d'admirer notre jeune artiste.

Comme Bellini, avec de tous petits pinceaux, à coups menus et répétés, il arrivera au modelé de cette physionomie fine au délicieux regard de rêve. Depuis la sécheresse de primitif allemand constatée dans le portrait Meyer et dans les ouvrages qui l'ont précédé, un grand progrès est accompli.

Consciemment, après réflexion, Holbein étudie avec minutie, recourant, comme tous les artistes puissants de tous les pays, à la féconde méthode analytique.

***

L'année suivante, en 1520, se croyant Bâlois pour toujours, notre peintre se marie avec une veuve, Elisabeth Schmidt, déjà mère d'un petit garçon.

Dans le même temps, il devient membre d'une importante corporation d'artisans, puis bourgeois attitré de la ville, où pendant six laborieuses années il gagne la vie de sa famille en exécutant, comme toujours, les travaux les plus variés : de nombreux modèles de vitraux avec ces armoiries empanachées et pompeuses si éloignées de son génie, comme aussi ces façades de maisons dont la décoration, commandée par la mode, se compose le plus souvent, ainsi que nous l'avons vu déjà, de silhouettes tudesques en goguette.

Sur ces échafaudages dressés en pleine rue, le jeune artiste, hésitant encore sur le choix de son art réel, sent grandir son amour instinctif et profond pour l'étude des visages humains.

Ce psychologue n'est décorateur que par la force des choses. Aussi, avec quelle joie, ayant trouvé enfin un beau modèle juif, il le couche dans l'attitude raidie de la mort, propice à l'étude longue et patiente dont il a tant besoin ! Avec quelle joie, dévoré de ce désir, depuis la vue du Christ de Mantegna, il s'applique à comprendre la construction intime d'un corps humain, thème éternel de qui veut grandir dans les arts plastiques.

Il fera plus tard des morceaux plus magistralement peints, plus sensibles de modelé, plus solides même, que ce *Christ mort* du Musée de Bâle (Planche IV), mais aucun ne possédera à un plus haut degré l'adorable naïveté dans la recherche de tous les plans que la nature présente ; aucun ne donnera l'impression

d'un esprit plus lucide et plus susceptible d'un effort soutenu.

On dirait qu'au milieu de tous ses travaux de grande décoration il a voulu mettre, sur ce panneau de bois mesurant deux mètres sur trente centimètres, tout son amour de la forme et aussi toute sa souffrance de ne point être libre dans le choix de ses travaux.

Entre le drap bleuté aux plis justes et le fond vert jaune balayé assez négligemment, le long corps mat apparaît dans un profil volontaire aux formes extérieures extraordinairement cherchées. Toute l'impression tient dans la silhouette générale, du front au talon, en passant par les orteils. L'intérieur est hâtivement peint, ce qui corroborerait la légende donnant le modèle comme un noyé retiré du Rhin, qu'Holbein, frappé par la grandeur de son caractère, aurait peint immédiatement, nous n'osons pas dire : sur le vif.

D'autre part pourtant, les formes des plans sont étudiées avec tant d'attention, tant de réflexion, qu'un travail souvent repris et longuement mené semble avoir été nécessaire. Peut-être l'œuvre fut-elle peinte d'après un dessin très précis, aujourd'hui perdu.

La vérité, poursuivie avec tant d'acharnement, fait éprouver devant ce long corps nerveux une émotion profonde que la main droite, verdâtre, presque squelettique, accentue encore. Quoique gonflée par la plaie, on y sent la construction osseuse du métacarpe auquel adhère encore l'ongle pointu posé sur le rebord du drap où il porte une de ces ombres légères qu'aima toujours peindre

si amoureusement Holbein. Mais c'est dans l'inoubliable visage du Christ qu'il révèle son génie.

Cette tête douloureuse est baignée d'une ombre glauque d'où la pommette lumineuse émerge, donnant à la figure un caractère de grande bonté. Elle est renversée sur les cheveux plats, de sorte que la barbe domine tout le visage ; les yeux tournés vers le ciel ont l'air de le scruter encore. La bouche violacée, largement ouverte et raidie dans l'exhalaison de son dernier cri, est simplement rendue par une couleur grise, encerclée de formes nettes.

L'expression de cette physionomie atteint au sublime. La hauteur de conception, la magistrale compréhension du dessin qu'elle révèle, font que l'art d'un Titien ou d'un Tintoret, avec toutes les somptuosités orchestrales dont il s'accompagne, ne dépassera pas, en force, la poignante simplicité de ces lignes sans effet.

En face du Christ, dans la même salle se trouve un *Portrait d'Erasme* postérieur de deux ans (1523). Il est exécuté sur parchemin collé sur un bois carré de vingt-huit centimètres de côté. Ici, la couleur commence à être plus fine et plus franche, sauf celle du visage, trop cireux et peu sensible de modelé.

Le costume gris fer, le col et le chapeau noir, un peu plats, s'enlèvent sur un fond vert jaune, très joli et monté de coloration. Le papier clair et le livre vermillon forment deux notes piquantes et gaies.

Ce panneau est traité à petits coups de pinceau, presque en pointillé, comme par un miniaturiste; il est d'une



Photo A. Giraudon.

JEUNE FEMME

(Dessin n° 12.254 du Château de Windsor.)

(Page 56.)

exécution timide. La pensée dominante de l'artiste est la silhouette des formes : il en résulte un aspect d'ensemble un peu sec, sauf sous l'oreille où le passage des cheveux à l'ombre du cou est d'un modelé doux et sensible.

Quoi qu'il en soit, cette image, d'un sentiment élevé, émanant d'un esprit noble et volontaire, est encore un peu tendue et loin de valoir celle que nous possédons au Louvre. Bien postérieur à celui de Bâle (quoi que puissent en penser quelques critiques) l'Erasme du Louvre a été exécuté par Holbein au temps de sa pleine maîtrise, à son retour de Londres, en 1528, alors que, parfaitement sûr de lui, il se sentait l'égal de son illustre modèle. Nous décrirons plus loin ce merveilleux morceau.

Plusieurs historiens pensent que vers 1524, notre artiste séjourna en France, en Provence, et même dans le Languedoc, en même temps que son ami le savant collectionneur Boniface Amerbach.

L'hypothèse est tout à fait plausible, étant donnés les dessins du musée de Bâle représentant deux statues de la cathédrale de Bourges : le duc Jean de Berry et son épouse.

Ces délicieux croquis, rehaussés de crayons de couleurs, respirent l'amour profond que le grand dessinateur devait éprouver devant ces chefs-d'œuvre réalistes de la statuaire française alors à son apogée.

Mais l'œuvre principale de cette période semble avoir été : *La Vierge du bourgmestre Meyer* (Planche V) du palais grand-ducal de Darmstadt, dont une copie, long-

temps considérée comme l'original, se trouve à Dresde dans la Galerie de peinture.

Cette belle page fut demandée à Holbein par Jacob Meyer, un de ses premiers protecteurs bâlois dont nous avons décrit le portrait daté de 1516. On a voulu discerner, dans la commande et sa conception, le désir, chez Jacob Meyer, d'affirmer sa foi, toujours vive, dans le culte de la Vierge, fort ébranlé par les idées réformistes du temps. Quoi qu'il en soit, à ne considérer ce tableau que par son côté pictural seul (ce qui nous intéresse surtout), il termine magistralement la première période bâloise de la vie d'Holbein. Il résume toutes les connaissances du peintre : science du dessin, composition des groupes, finesse d'exécution.

Malheureusement il est assez difficile de contempler à loisir cette page d'une merveilleuse technique, assez mal placée dans une petite salle du palais grand-ducal de Darmstadt. Le visiteur, accompagné d'un valet toujours pressé, doit tâtonner pour chercher le côté d'éclairage. Puis il part trop tôt, avec le regret de n'avoir pu jouir longuement de toutes les parties de ce chef-d'œuvre si distant des pochades modernes.

En tous cas, dès le premier coup d'œil, on ne comprend pas comment le panneau de Dresde a pu, si longtemps, être attribué à Holbein lui-même, étant données sa lourdeur, la monotonie des tons et même des formes. Copie sage et remarquable certes, mais qu'il est impossible de comparer à l'original.

Ici, la sensibilité d'un maître se révèle dans les moin-

dres accessoires ; depuis l'extraordinaire tapis d'un modelé doux et puissant jusqu'à la robe de la Vierge d'un bleu vert profond, si différent du bleu céleste un peu sourd qui limite, par le haut, la composition.

Tout le soin et toute la volonté de Hans Holbein se trouvent réunis là. L'exécution de chacune des parties déconcerte le connaisseur émerveillé par cette perfection, soutenue d'un bout à l'autre, sans faiblesse et sans lourdeur, laissant à l'ensemble une impression de délicatesse exquise dans les tons légers et dans les formes variées, précises et justes.

La conception de cette œuvre peut sembler singulière, à ce moment de l'histoire où la Réforme arrive à grands pas. Il s'en dégage une impression de gravité triste que provoque le caractère des têtes. M. Pierre Gauthiez résume heureusement le sens général qu'il prête, et qu'on doit, nous semble-t-il, prêter au tableau :

« Dans ce tableau, tout est triste, sent le deuil moral et l'angoisse. Meyer voulait un tel symbole. C'est lui qui demandait au peintre ce geste las et bizarre de l'Enfant Dieu, bénissant avec la main gauche, couché de fatigue sur l'épaule de sa divine mère ; et c'est lui qui donnait au peintre l'idée de rougir les yeux du petit Jésus, parce qu'il pleure sur les hommes infidèles aux préceptes de la vraie Foi [1]. »

Cette ancienne Foi, attaquée maintenant de toutes parts, reculait devant les réformateurs qui fermaient

1. Gauthiez. *Holbein*, p. 95.

les églises, bouleversaient la société et ne laissaient aucune place désormais aux arts, fils de la paix intérieure.

M. François Benoît, avec une claire érudition, décrit ainsi l'état de Bâle pendant cette période troublée[1] :

« Par malheur, les anciennes traditions de la vie bâloise, si favorables aux arts, se trouvèrent brusquement bouleversées par les troubles religieux et sociaux que déchaîna la Réforme. Dès 1521, les idées de Luther recrutèrent dans le clergé et dans la population de Bâle d'enthousiastes partisans dont, l'année suivante, l'arrivée de l'énergique et habile prédicant Œcolompadius accrut vite le nombre et l'audace. Dès lors, la ville se trouva partagée en deux camps, qui se détestaient de toute la puissance de haine que comportent les querelles religieuses. Il apparut bientôt que l'avantage resterait aux réformateurs. En 1524, ils obtinrent la fermeture des couvents de femmes ; à la Noël de 1525 et pendant le carême de 1526, ils s'attaquèrent aux images dont l'Église s'était plu à illustrer ses leçons et à embellir ses sanctuaires. Du coup se trouva tarie une des sources principales de la commande artistique.

« L'événement était d'autant plus fâcheux qu'en même temps la demande laïque se raréfiait jusqu'à disparaître presque. Absorbée par le conflit religieux, la bourgeoisie était, en outre, terrifiée par des menaces de révolution sociale.

1. F. Benoit, *op. cit.*



Photo A. Giraudon.

GUILLAUME WARHAM, ARCHEVÊQUE DE CANTORBÉRY

(Musée du Louvre.)

(Page 57.)

. . . .

« En même temps se manifestait, avec une violence croissante, l'hostilité de l'étroit bigotisme des radicaux de la Réforme contre toute culture profane. Toutes les villes intellectuelles de l'Allemagne en ressentirent les funestes effets. Bâle fut une des plus atteintes : son Université se vida et ses presses chômèrent.

. . . .

« Pour les peintres, ce fut la misère noire. »

Dans ces malheureuses conditions sociales, souvent renouvelées au cours des siècles, la situation des artistes devient pénible, leur seule ressource est de s'expatrier. C'est ce que fait Holbein, recommandé par Erasme à un important personnage de Londres, Sir Thomas Moore.

Il part pour l'Angleterre vers octobre 1526, après s'être attardé dans les Flandres, où, sûrement il étudie passionnément les œuvres de Van Eyck, de Memling et de Quentin Matsys, que, paraît-il, il cherche à connaître personnellement et qu'il doit profondément admirer.

CHAPITRE III

PREMIER SÉJOUR A LONDRES

Principales œuvres : Esquisse pour la famille de Sir Thomas Moore (Musée de Bâle). — Dessins de Windsor-Castle. — Guillaume Warham, archevêque de Canterbury (Musée du Louvre). — Nicolas Kratzer, astronome du roi Henri VIII (Musée du Louvre). — Les deux Godsalve (Galerie de Dresde). — Sir Bryan Tuke (ancienne Pinacothèque de Munich).

A Londres, Holbein fut reçu par l'ami d'Erasme, et dès l'entrée, apercevant au mur l'image qu'il avait peinte de l'humanisme, se sentit aussitôt dans une atmosphère de sympathie. Sir Thomas Moore fut tout naturellement son premier modèle.

Nous ne connaissons pas ce portrait de la première période anglaise, puisque le *Vieil homme* du Louvre, désigné trop longtemps comme étant Thomas Moore, « ne saurait représenter le Chancelier mort à cinquante-trois ans ».

Mais nous savons, par l'histoire, le beau caractère de Thomas Moore, dont Hume parle ainsi : « Sir Thomas Moore est à la fois un objet digne de notre compassion et un exemple de la progression des idées qui s'opéra

pendant ce siècle. Cet homme, qui joignait à un esprit lumineux une grande connaissance des anciens, et dont l'étude avait encore élevé les sentiments, avait avancé dans sa jeunesse des opinions qu'à présent même on trouverait hardies ; cependant les écrits polémiques l'aigrirent si fort, il s'anima d'un zèle si ardent pour la religion romaine, qu'aucun inquisiteur ne porta plus loin que lui la persécution contre l'hérésie. Malgré le caractère le plus doux et la vertu la plus pure, il ne mit point de bornes à sa haine pour l'hétérodoxie.

. . . .

« L'austère vertu de ce grand homme et la sainteté de ses mœurs n'avaient jamais pris sur la douceur de son caractère, ni rien diminué de la gaîté aimable qui lui était naturelle. Il se joua de tous les caprices de la fortune qui le placèrent si diversement dans le cours de sa vie ; toujours au-dessus d'elle, ni l'orgueil du rang, ni la tristesse, compagne de la retraite et de la pauvreté, n'altérèrent l'égalité de son âme et la vivacité de son esprit.

« Quand sa famille laissa paraître quelques marques de son chagrin en se voyant forcée de renoncer à la grandeur et à la magnificence à laquelle elle était accoutumée, il ne fit qu'en plaisanter, et lui apprit à rougir de regretter un moment de si frivoles avantages [1]. »

Non seulement nous n'avons plus l'image de ce sage, mais le grand tableau représentant toute la famille

1. *Histoire d'Angleterre*, pages 224 et 244.

Moore groupée autour de son chef est également perdu. Une précieuse esquisse de cette œuvre est seule parvenue jusqu'à nous. Ce fin croquis à la plume fut rapporté à Erasme par Holbein, lors de son premier retour à Bâle, et il y est resté conservé au Musée.

Arrangés avec une simplicité qui atteint au style, les personnages de ce tableau devaient présenter un grand intérêt psychologique par l'opposition de leurs divers caractères rapprochés sur une même toile.

Notre peintre, nouvel arrivé dans ce milieu, avait certainement donné un gros effort, pour s'imposer du premier coup.

M. Pierre Gauthiez donne de cette esquisse la jolie description suivante :

« Thomas Moore, en costume de gala, siège au milieu de la salle, au centre du groupe. Il porte au col cette chaîne d'or qu'il ne passait, suivant Erasme, que lorsque c'était indispensable.

« C'est donc un portrait d'apparat. A sa droite, frileusement emmitouflé, c'est le vieux père, de soixante-seize ans. Ces deux figures solennelles, un peu mélancoliques, sont entourées de jeunes femmes ; à gauche, de profil, Elisabeth, la deuxième fille, une sérieuse demoiselle de vingt et un ans, et la petite cousine Margaret, qui tournera mal, épousera par pédantisme le précepteur de céans ; pour marquer la destinée qui la voue à cet helléniste, John Clements, elle tient un livre à la main et demande avec une mine affairée un renseignement au vieux juge qui ne l'écoute point. Entre les têtes des vieil-



Photo A. Giraudon.

NICOLAS KRATZER, ASTRONOME DU ROI HENRI VIII

(Musée du Louvre.)

(Page 58.)

lards qui sont assis, la fiancée de Jean Moore, Anna Grisacre, une enfant de quinze ans, se tient un peu à l'écart. Jean lui-même, jolie figure élégante et un peu maussade, est debout, à gauche de son père, et le coin du tableau, à droite, est orné de femmes assises au pied des autres personnages : c'est Cécile, la plus jeune enfant, Marguerite, l'aînée, et, s'agenouillant un peu plus haut, la seconde femme de Thomas Moore, Alice Middleton qui succédait, austère et lourde, à la gentille Jane Colt, la « petite épouse, uxorcula », comme l'appelle son épitaphe, la femme-enfant dont l'image n'est point ici. Les accessoires du tableau sont un dressoir, orné de faïences, une horloge, une tablette avec des chandeliers et un lavabo ; puis c'est aussi le fou du lieu, Henri Patenson, et un singe qui grimpe sur la robe de Lady Moore. Et des livres traînent partout, entre les mains des personnages, par terre, sur les meubles [1]. »

Quelques-unes des études dessinées pour l'exécution peinte de ce grand tableau subsistent heureusement encore aujourd'hui dans différentes collections, notamment à Windsor et au Musée de Bâle où se voit le célèbre dessin du *Jeune homme au grand chapeau* si grassement modelé, si largement ombré.

Mais c'est à Windsor, dans la riche bibliothèque du château royal dominant les grasses prairies, que dorment, soigneusement conservés, les plus étonnants dessins physionomiques qui soient dans le domaine de l'art,

1. *Op. cit.*, p. 100.

collection unique, révélant le caractère moral des principaux acteurs de ce moment de l'histoire anglaise. Variés comme les tempéraments des modèles, ils sont tous admirables et personne n'oserait leur assigner un classement.

La tête de Thomas Moore, avec celle de son grand-père et celle d'Elisabeth, deuxième fille du chancelier et femme de William Daunoy, sont au nombre des plus étudiées (Planche VI). L'effigie de cette jeune femme est d'une compréhension de formes et d'une finesse de valeurs extraordinaires, comme aussi celle de la duchesse de Suffolk (Planche VII), mollement préparée au crayon gris et reprise à l'encre de Chine pour la précision des formes essentielles.

Presque toutes ces physionomies sont préparées en blond. Très légèrement frottées au crayon d'argent sont les ombres du nez, de la joue, du cou, des orbites; pendant qu'un trait incisif et volontaire inscrit dans ses formes justes les paupières supérieures, les narines, la commissure des lèvres, l'enveloppe générale de la joue.

Parfois, ces rehauts, donnant tout l'accent et toute la vie, sont traités au crayon très noir, très souvent aussi ils sont donnés avec une sorte d'encre de Chine, au moyen d'un fin pinceau.

Tels sont les portraits de *Lady Vaux*, de *Lady Hobbe*, de l'admirable *Thomas earl of Surry* (Planche VII), de *Lady Lister*, de la *Nourrice du roi Edouard VI* et de beaucoup d'autres, des inconnus de la cour, différenciés seulement comme appellation par leur numéro d'inventaire. Quelques-uns aussi sont préparés à la san-

guine, tel *Charles Winhfield Knight*, et la ravissante femme désignée sous le nº 12.254 (Planche IX).

Ce trait d'encre, si fin et si affirmatif de la forme, a fait naître des controverses parmi les artistes et les critiques. Il s'agissait de savoir s'il était ajouté à la plume d'oie ou bien au pinceau. La souplesse dans l'indication nous fait croire qu'elle fut réalisée avec la soie d'un pinceau très aigu et manié avec une extraordinaire légèreté [1].

Malheureusement, les meilleures reproductions ne rendent pas la variété des indications, cette délicieuse variété, qui fait le charme principal de ces œuvres. La photographie reproduit bien la forme générale et les proportions, mais elle amollit tous les traits et ne donne jamais leurs valeurs relatives.

Sur certaines figures, par exemple sur celle d'Elisabeth (Planche VI), l'artiste appuie à peine sur les lignes du menton, des lèvres et du nez; le point noir de l'œil vibre seul en accent vivant. Dans les reproductions, ces finesses, expression même de la rare sensibilité d'Holbein, ne s'aperçoivent pas; toutes les lignes apparaissent monotones, de même grosseur et de même valeur. Le pollen de la fleur rare s'est envolé. Aussi faut-il avoir vu les originaux pour bien comprendre la cause de leur universelle réputation. Ces crayons dis-

1. Cet avis est partagé par M. Fortescue, le savant conservateur des collections royales du château de Windsor, auquel nous devons exprimer ici notre gratitude pour l'amabilité avec laquelle il nous a permis d'examiner de près tous les dessins de cette collection unique.

crets où se mêlent force et douceur, au gré de l'artiste dominant magistralement la nature, font éprouver une joie d'art intense. La vérité de leur arabesque générale atteint souvent à la hauteur d'un style que Raphaël n'a pas dépassé.

La succession ininterrompue de ces études physionomiques, nécessaires aux portraits qui lui sont commandés, développe chez Holbein une science du dessin qui devient incomparable. Le sens de la psychologie devient plus assuré chez lui, et son désir de placer dans leur ambiance ses importants modèles s'affirme d'œuvre en œuvre.

En cette année 1527, se placent deux de ses plus beaux portraits : celui qu'on voit à Windsor, de Sir *Henri Guilford*, grand écuyer, doré tout entier, riche et gras, avec un fond vert somptueux et une demi-teinte générale émouvante et simple ; et celui de *Guillaume Warham, archevêque de Cantorbéry* (Planche X) qui, au milieu de la grande galerie de notre Louvre, arrête, par l'intensité de son caractère, les visiteurs étonnés de ce facies simiesque inoubliable.

Martelé par petits plans comme un bronze, et serti d'or comme un émail, avec ses placages de tons fauves et blancs où chante la petite note rouge du col, il est impossible de ne pas être ému devant ce visage succédant, sur le mur, à la reine Anne et à l'astronome dont nous parlerons tout à l'heure.

Toute une vie intime et mystérieuse se cache derrière ses yeux lourds qui semblent stupéfiés des révélations

recueillies au cours de tant d'années par ce vieux confesseur des grands de la Cour d'Angleterre.

Avec lui, dans cette même galerie du Louvre, voisine *Nicolas Kratzer* (Planche XI) astronome du roi, qu'Holbein peignit l'année suivante, c'est-à-dire en 1528.

Si, avant d'arriver jusqu'à lui, le visiteur du musée regarde en passant certains portraits de Titien, tels que celui du *chevalier de Malte*, et qu'il s'arrête enfin devant ce Nicolas Kratzer, il éprouve la très nette sensation que Titien ne connut jamais, la joie grande de trouver une forme précise.

Dans ce panneau de ton général vieil or, un minuscule triangle blanc au cou, près d'un rouge vif, réveille toute l'atmosphère blonde, due aux outils en buis du mathématicien. La grande silhouette violette du savant est harmonieuse parmi les jaunes des règles, équerres, compas et cadrans ; tous objets géométriques et anguleux comme la tête et les mains qui semblent être en buis, elles aussi. Celles-ci, avec leurs doigts fins et pointus, semblent avoir été faites pour manier des aiguilles et des compas. Une fois de plus, la grande intelligence d'Holbein se révèle ici, mais d'une façon presque humoristique, qui fait songer, tant le caractère du personnage est appuyé, à la manière de Saint-Simon.

Bien loin de Paris, à la Galerie de peinture de Dresde se voit une œuvre de cette même année 1528. C'est le petit panneau représentant *les deux Godsalve*, Sir Thomas et son fils John, s'enlevant en noir sur un fond bleu vert très puissant de ton. Les têtes, rouge brique, sont

délicieusement modelées, dans le même esprit d'ailleurs que la tête de Nicolas Kratzer, c'est-à-dire dans une demi-teinte générale bien voulue d'un bout à l'autre des visages, un peu monotone peut-être.

On sent qu'à cette époque le peintre cherche à envelopper, à simplifier même, les plans qu'il analysait avec tant d'amour dans le portrait de l'archevêque Warham. Il touche presque à la complète maîtrise qu'il atteindra dans le portrait de sa femme et de ses enfants à Bâle.

Pourtant, le portrait de *Sir Bryan Tuke,* à l'ancienne Pinacothèque de Munich, n'est pas parmi les meilleurs du maître, quoiqu'il soit, dit-on, de la même époque que les deux précédents. Pour nous, on doit y voir une copie contemporaine, ou bien un original ayant subi d'assez lourdes retouches.

Le visage (moitié nature) montre malgré tout une expression agréable, assez émouvante même, par la douceur souriante de sa résignation. Ce Bryan Tuke semble avoir été un philosophe sans peur, ne craignant pas de fixer devant ses yeux la grande leçon du Temps inexorable emportant tout avec lui. Il est assez rare, en effet, de voir un modèle demander son image avec la Mort ricanant derrière lui et montrant, avec un long doigt sinistre, le sablier symbolique placé au premier plan. La figure sourit cependant sereine, au-dessus d'une croix d'or brillant sur la poitrine. L'index de la main gauche désigne un papier jauni où se lisent ces lignes :

Nunquid non paucitas dierum
Meorum finietur brevis.

Si le côté moyenâgeux de ce portrait emprunte de la grandeur à l'expression de l'idée philosophique, il est, comme nous le disions, plus faible comme exécution picturale.

Dans ce tableau, certainement peint d'après dessin, la demi-teinte générale des chairs, rougeaude et peu sensible de valeurs, rappelle la facture du tableau des *Ambassadeurs* de la National Gallery à Londres. La tête du squelette figurant la mort sur un fond noir bleuté est enveloppée d'une atmosphère belle et douce très rare chez Holbein. Elle est certainement la plus belle partie de ce singulier petit panneau.

L'ensemble de ces œuvres forme le principal contingent de ce qui nous est resté de cette première période londonienne, achevée pendant l'été de 1528, où Holbein revint à Bâle.

CHAPITRE IV

DEUXIÈME SÉJOUR A BALE

Principales œuvres : les simulacres de la Mort (gravures sur bois). — Portrait d'Erasme (Musée du Louvre). — Portraits de la femme et des enfants d'Holbein (Musée de Bâle).

Pendant ces trois années d'exil anglais, Holbein semble avoir économisé les *quelques angelots* qui lui étaient nécessaires, suivant l'expression d'Erasme dans sa lettre de recommandation à Peter Œgidius d'Anvers. Tout porte à croire, en effet, qu'il avait pu économiser suffisamment pour s'acheter une maison bâloise le 29 août 1528, fait signalé par les historiens, et qu'il avait le désir naturel de se réinstaller dans sa bonne ville, avec les siens, dans l'atmosphère habituelle et chère à son adolescence.

Malheureusement, l'état politique et social de la cité ne s'était pas amélioré pendant son absence. Et nous emprunterons une fois encore à l'érudition de M. François Benoît le tableau clairement résumé qu'il en donne.

« Pendant l'absence d'Holbein, les passions s'étaient encore exaspérées.

« A l'automne de 1527, les monastères avaient été fer-









Photo A. Giraudon.

LES SIMULACRES DE LA MORT

(Gravures sur bois.)

(Page 65.)

més et leurs biens confisqués ; la plupart des églises avaient été « purifiées », c'est-à-dire dépouillées de toute image. D'autre part, le peuple, renforcé d'aventuriers étrangers, s'agitait, exigeant l'*épuration* du conseil de ville par l'éviction de ses membres catholiques, et réclamant une revision démocratique des lois.

« Une émeute iconoclaste éclata en février 1529. Ce fut une panique. Le bourgmestre, une partie des conseillers et de nombreux bourgeois, quittèrent la ville. Erasme était du nombre. Bâle n'était plus le « séjour des muses » qui l'avait tant séduit jadis, mais un nid de théologiens fanatiques et de bas démagogues.

« Autant dire que c'en était fait de l'art. Nulle perspective de peinture religieuse dans une ville où l'art était solennellement banni du temple par la loi. Point d'avenir dans l'illustration du livre, devenu suspect aux bigots. Peu de chances, enfin, d'être occupé par une bourgeoisie appauvrie et inquiète. »

Malgré la tristesse qu'évoque la description d'un pareil milieu iconoclaste, Holbein y séjourna trois années encore ; il y exécuta même, paraît-il, un assez grand nombre de travaux variés : entre autres des compositions d'ornements pour des fourreaux de dagues, pour des livres, et des frises décoratives. Le Conseil municipal voulut aussi lui faire achever la décoration de la grande salle de l'Hôtel de Ville, entreprise huit années auparavant, mais dont une partie de l'esquisse nous est seule restée au musée de Bâle.

Ces fresques semblent avoir été conçues à la manière

italienne, composées de vastes architectures à portiques, avec des niches très ornées où trônaient les vertus qu'on souhaite de voir pratiquer par les hommes politiques : la *Sagesse*, la *Justice*, la *Tempérance*, qui alternaient avec des figures chrétiennes de l'Ancien et du Nouveau Testament.

Ne serait-ce pas à cette époque troublée à la fois par les guerres religieuses et par l'épidémie de peste de 1526 que furent exécutées ces fameuses compositions des *Simulacres de la Mort*, cruelles comme les satires de Juvénal ? Elles sont l'œuvre d'un artiste en pleine maturité de pensée; on peut les placer à côté du portrait de sa femme et de ses enfants que nous allons décrire dans ce chapitre.

On ignore à quelle époque et en quel lieu furent dessinés ces petits chefs-d'œuvre qui planent au-dessus de tous les partis religieux ou politiques. Les critiques ont d'abord pensé qu'ils dataient de la première période anglaise, puis qu'ils l'avaient précédée. On peut affirmer seulement qu'ils ne sont pas antérieurs à 1526, étant données les allusions qu'on y relève. En tous cas, ils ne furent édités par les frères Trechsel de Lyon qu'en l'année 1538.

Si on peut, sans diminuer Holbein, négliger l'étude de ses travaux décoratifs, il est impossible de passer sous silence la suite des *Simulacres de la Mort*, car cet ensemble n'a jamais cessé d'exciter l'admiration de tous les artistes.

Les Simulacres synthétisent la grande préoccupation

de cette époque troublée. Ce qui domine en effet, les idées religieuses du moyen âge, c'est la pensée de la Mort dont la figuration apparaît dès le XIVe siècle sur les théâtres populaires.

Les guerres incessantes, les famines et les épidémies qui en résultent décimaient alors l'Occident. La pensée de la mort obsédait à tel point les imaginations, qu'on se consolait sans doute de sa présence, en la voyant emporter les riches aussi bien que les pauvres. Les artistes s'essayaient, naturellement, à traduire l'universelle hantise. Comme toujours, les hommes trompaient leur secrète et commune inquiétude en la raillant publiquement : on faisait danser la Mort devant soi pour bien marquer qu'on pouvait sans angoisse la regarder en face.

« Les fables de La Fontaine, dit Taine, sont le poème épique de la France. » Les profondes gravures d'Holbein, dans leur modeste format, peuvent être regardées comme le petit poème épique de la Réforme allemande à ses débuts.

« Ne croyez pas, semble dire Holbein à ses contemporains, que la Mort ait importuné seulement votre temps, Elle est éternelle, Elle commande à tout et à tous, depuis toujours.

Consolez-vous donc et inclinez-vous devant l'Inexorable. »

Et il fait défiler, devant leurs yeux, dans ses petits rectangles gravés, le cycle inlassablement parcouru par la Mort égalitaire. C'est comme une sorte de paraphrase

de l'Eloge de la Folie; car, si la Folie conduit le monde en agitant ses grelots, c'est qu'on oublie trop souvent, dans les actions quotidiennes de la vie, la sentinelle vigilante dressée comme un épouvantail près de tous les humains, grands ou petits.

Dès le *Paradis terrestre* il nous la montre, veillant sous la forme du péché originel ; aussi la voit-on dans la gravure suivante précéder, en dansant, *Adam et Eve* chassés du beau jardin par un Dieu courroucé.

La quatrième image est une des plus émouvantes : avec une énergie extraordinairement rendue, *Adam fouille la terre* pour nourrir sa femme assise au loin, avec son enfant au sein contre un rocher.

La mort aide le *Travailleur* avec passion, mais elle rit, sachant que ses efforts le jetteront bientôt dans ses bras (Planche XII).

Les dangers entourent le *Pape sur le trône* pontifical comme ils entouraient Adam au milieu des forêts ; non seulement la Mort guette le Saint-Père derrière son fauteuil, mais elle emprunte aussi traîtreusement le costume des cardinaux qui lui font cortège (Planche XII).

Elle surprend de même, au milieu de ses brebis, le *Bon évêque* en tournée pastorale par une trop chaude journée d'été, et fait subir le même sort au *Prédicateur* congestionné par les effets oratoires (Planche XII).

Elle arrête l'élan du *Prêtre ambitieux* poursuivant la crosse et la mitre ; et le *Moine mendiant,* malgré toute l'habileté de ses gestes, n'échappe pas à son étreinte. Avec le *Savant,* le *Guerrier* seul ose regarder la Mort en

PL. XIII.






Photo A. Giraudon.

LES SIMULACRES DE LA MORT

(Gravures sur bois.)

(Page 66.)

face; il combat courageusement contre elle, mais elle le transperce avec un formidable épieu (Pl. XII).

L'*Empereur* finira écrasé sous le poids des soucis, et le *Roi* par les excès d'une table trop copieuse où les assiettes s'empilent innombrables.

« Car la Garde qui veille aux barrières... » n'en défend point non plus la *Reine*, devenue folle à l'aspect du maigre personnage exécutant autour d'elle, avec un sablier comme emblème, l'habituelle Danse macabre.

Comme les palais royaux elle vide les chaumières; Holbein nous l'explique avec une délicate émotion. Dans un taudis enfumé, assis devant leur maigre pitance, un *Bûcheron et sa femme* voient, terrifiés, disparaître tout à coup la seule joie de leur humble vie. Leur enfant, brutalement emmené par l'odieux squelette, se retourne une dernière fois vers eux avec un geste déchirant (Planche XIII).

Le sinistre symbole apparaît sans cesse : à la *Duchesse* dans la douce pénombre de son lit à courtines, aussi bien qu'aux yeux du *Laboureur* ébloui par l'éclatant soleil levant (Planche XIII). Il apparaît aussi au *Juge* pontifiant sur son siège comme au *Colporteur* vagabond ; aux *Jeunes Mariés* inconscients de la durée comme au *Marchand* dénombrant ses richesses. Près de tous, par la seule présence d'un squelette ricaneur, l'artiste démontrera ironiquement l'inanité de cette recherche de l'absolu que le désir humain porte partout avec lui.

Cette œuvre, ironique et dramatique, qui comporte

quarante sujets admirablement composés et burinés au moyen de traits simples et gras, doit surtout sa grandeur à l'individualité saisissante des personnages. Elle n'émane pas seulement d'un inventeur ingénieux et habile, mais bien d'un penseur et d'un moraliste. Elle va de pair avec ses plus beaux portraits ; l'esprit qui l'a conçue avec une si magistrale clarté était de taille à saisir la psychologie d'un Erasme ou d'un Henri VIII.

Il est donc naturel de voir, dans le même temps, deux autres ouvrages complets naître sous son pinceau, deux œuvres que l'intérêt matériel n'a pas fait éclore, mais seulement les purs sentiments de famille et d'amitié ; — peut-être aussi, le désir d'affirmer définitivement la maîtrise que le maître sentait monter en lui. Ce sont les portraits de sa *Femme et de ses enfants* du musée de Bâle et aussi notre petit *Portrait d'Erasme* du Louvre, qui, à notre sens, pourrait bien être de cette époque, et comme un adieu au philosophe ami dont les circonstances allaient à tout jamais le séparer.

Ces deux panneaux, d'inégale grandeur, comptent au rang des plus parfaits chefs-d'œuvre, non seulement d'Holbein, mais de tous les temps et de toutes les écoles. A ce moment, vers sa trente-troisième ou trente-quatrième année, Holbein est dans la plénitude de son talent.

Mais, avant d'analyser la meilleure image que nous ayons d'Erasme, étudions avec quelques détails sa vie et son caractère. Le personnage en vaut la peine et nous examinerons tout à l'heure avec plus d'intérêt

son aspect extérieur vu par Holbein. Ne regarde-t-on pas toujours avec une plus attentive curiosité un portrait dont on connaît l'original ?

M. Janssen nous le dépeint ainsi dans son ouvrage de *l'Allemagne et la Réforme* :

« Didier Erasme de Rotterdam, né dans les circonstances les plus malheureuses[1], orphelin dès sa première jeunesse, lésé dans ses droits d'héritier par des tuteurs cupides, avait embrassé la vie monastique, sans aucune vocation sérieuse, chez les Augustins de Stein, non loin de Gouda. Depuis lors il ne cessa de nourrir une haine profonde contre les vœux religieux tels que l'Eglise les approuve. En 1491, il abandonne son couvent, et pendant une dizaine d'années il mène, dans de continuelles pérégrinations à travers l'Europe, une vie nomade et agitée, pense à s'établir tantôt en Angleterre, tantôt en France, ou bien en Italie, ou bien encore dans les Pays-Bas ou en Bourgogne, et parle même d'aller finir ses jours en Espagne ou en Pologne. De bonne heure, il encourt le reproche « de ne dire presque jamais la sainte messe et de l'entendre rarement, bien qu'étant prêtre ».

« Le « très savant Erasme trouve ridicules » les prières du bréviaire, les prescriptions de l'Eglise touchant le jeûne et l'abstinence. Les règles de pénitence lui paraissent intolérables, et il s'en affranchit sans scrupules, causant ainsi un « scandale d'autant plus fâcheux » que son esprit cultivé et son grand savoir donnent plus

1. Ses parents n'étaient pas mariés légalement. Peut-être, croit-on, parce que son père était prêtre.

de poids à ses opinions, et le rendent plus influent auprès de la jeunesse. Son exemple contribua beaucoup à accréditer l'opinion « que pour les savants les commandements de l'Eglise sont superflus et puérils, et qu'il leur est loisible de s'en affranchir ». Comme le prieur de son couvent l'exhortait un jour de la manière la plus pressante à rentrer sous la règle de son Ordre, Erasme lui répondit, sur un ton d'ironie presque insolent, « que ni son corps ni son intelligence n'étaient faits pour la vie du cloître ; que les couvents avaient autrefois contribué au salut du monde, mais que maintenant, au contraire, leur existence était la cause et l'origine de la corruption régnante ; que le Christianisme et la piété n'étaient attachés ni à un Ordre spécial, ni à aucun genre de vie particulier ; que le monde entier, d'après la doctrine du Christ, pouvait être considéré comme une famille, et même comme un monastère ». « On vante les voyages de Solon, de Pythagore et de Platon, disait-il, et les Apôtres, particulièrement saint Paul, ont parcouru le monde ; pour moi, je suis le bienvenu dans tous les pays ; tous me prient avec instance d'être leur hôte. » Sur sa conduite morale il avait coutume d'énoncer les jugements les plus bienveillants. « Un commerce étroit avec des hommes sages », écrivait-il à son prieur, l'avait grandement amélioré. L'amour des richesses lui était inconnu, il n'en avait pas la moindre étincelle ; il est vrai qu'il avait parfois ressenti l'aiguillon de la chair, mais jamais jusqu'à en devenir l'esclave ; l'ivrognerie et la débauche répugnaient à sa nature. » Quant



Photo A. Giraudon.

PORTRAIT D'ERASME

(Musée du Louvre.)

(Page 73.)

à ces derniers vices, en admettant qu'Erasme eût rejeté de sa vie toute habitude grossière, sa frêle constitution lui eût forcément interdit tout excès. Aucun de ses admirateurs n'a jamais parlé de l'austérité de ses mœurs, et beaucoup ont pensé que son goût pour les vins capiteux était cause des douleurs qui le tourmentaient si fréquemment (il était atteint de la pierre). Il faisait souvent parade de son mépris pour l'argent ; il ne recherchait pas, il est vrai, l'argent pour l'argent, mais il était fermement convaincu qu'un homme sage et prévoyant doit s'efforcer d'acquérir du bien et le conserver le mieux possible, afin de pouvoir supporter facilement les revers de fortune et les pénibles épreuves qui peuvent se rencontrer en cette vie. Quant à la manière de s'enrichir, il en avait une fort aisée. La façon dont les moines mendiants recueillent les aumônes lui paraissait « indigne d'un homme libre » ; l'acceptation d'un emploi quelconque, offrant un revenu fixe en échange de devoirs déterminés, lui semblait « inconciliable avec son indépendance » ; mais en revanche, il ne trouvait nullement au-dessous de sa dignité de mendier des pensions et des dons auprès des prélats, princes, comtes et seigneurs, et cela bien souvent par des flatteries du genre le moins relevé, quêtant par des dédicaces louangeuses les remerciements « bien sonnants » des riches. Les rudes leçons qu'il s'attira par sa « déplaisante mendicité » ne ralentirent en rien son ardeur quémandeuse. A la fin, ses revenus se trouvèrent si avantageusement aménagés, qu'il dépensait tous les ans la somme, énorme pour ce temps,

de six cents ducats. Indépendamment du trésor presque royal qu'il possédait en hanaps d'or et d'argent, en monnaies rares, il laissa après lui environ sept mille ducats. « Mes coffres, écrivait-il, sont remplis d'objets précieux, de coupes travaillées artistement, d'aiguières, de cuillers, d'horloges, dont plusieurs sont en or. Quant aux bagues, je puis à peine les compter. »

» Il exerça sur son époque une immense influence. La multiplicité de ses connaissances dans presque toutes les branches des sciences cultivées de son temps frappe l'esprit d'étonnement. On reste confondu lorsqu'on énumère ses travaux incessants et variés. Il parlait le plus pur latin ; le mouvement, la richesse de son style en cette langue n'ont été égalés que par bien peu. Son coup d'œil pénétrant embrassait toutes choses et son expression était d'une justesse acérée. Ce qui fait sa principale originalité, c'est son génie actif qui réunissait, comme en un foyer, les genres les plus variés de la littérature. On lui doit de nouvelles éditions des classiques latins, des traductions d'auteurs grecs, des éditions et traductions des Pères, des éditions et des commentaires de la Bible. Outre cela, il publiait des écrits en tous genres, philosophiques, pédagogiques, théologiques, satiriques. Mais son esprit manquait de profondeur. Il était rare qu'il interrogeât soigneusement les sources. Il avoue lui-même qu'il épanche ses idées plutôt qu'il ne les médite, et qu'il lui est bien plus facile d'écrire un livre, que de le revoir et de le corriger. De là ses fréquentes contradictions et les nombreuses inexactitudes et fautes d'at-

tention qui lui échappent et que ses adversaires lui reprochaient avec raison. Ce qu'il manie avec le plus d'aisance et d'art, ce sont les armes de l'ironie, de la satire malicieuse ; aussi ce don lui avait-il fait prendre pour modèle, Lucien « son écrivain favori ». Une mâle dignité de caractère, un généreux esprit de sacrifice, l'élan d'un patriotisme enthousiaste se font aussi peu jour dans ses écrits que dans sa vie. Il était à lui-même son centre, et rapportait tout à l'estime profonde qu'il avait de son « immortel mérite ». « Erasme, lisons-nous dans un recueil de dialogues satiriques du temps, était petit en tout, et beaucoup plus d'esprit que de corps. »

» Dans ses nombreuses pérégrinations à travers l'Angleterre, l'Italie, la France, il ne se livrait jamais, en vrai savant de cabinet qu'il était, à l'observation directe de la vie populaire, restant même étranger à cette influence qu'un nouveau milieu exerce sur notre esprit presque à notre insu. Il se vantait de connaître aussi peu l'italien que l'indien, et d'ignorer pareillement l'anglais, l'allemand et le français. Pour ne rien perdre de la pureté et de l'élégance de sa diction latine, pour latiniser entièrement sa pensée, il affectait de ne jamais se servir de langues vivantes, les trouvant nuisibles ou vulgaires [1]. »

Maintenant que nous connaissons le portrait moral du modèle, vu par un impitoyable historien, contemplons la petite page où son portrait physique est fixé

1. Janssen, *op. cit.* Tome II, pages 6 et suivantes.

par un artiste ami (Planche XIV). L'amitié fut bien en effet l'inspiratrice de cette œuvre rare, où règne la douceur de l'intimité.

Quel beau contraste ce portrait forme, aujourd'hui, avec son voisin du Louvre : Nicolas Kratzer ! D'un clair cabinet, encombré d'instruments sévères au milieu desquels la nette silhouette du savant astronome se dresse, on passe subitement dans la chaude atmosphère d'un studio aux lourdes tentures. Là, dans une lumière tamisée de vitraux invisibles, le frileux Erasme, grand aïeul de Voltaire, écrit posément de douces ironies reflétées sur son coupant visage.

Au point de vue « tableau », la sonorité de cette peinture est fort rare dans l'œuvre d'Holbein qui n'a peut-être jamais été plus poétiquement peintre ; — sauf dans le portrait de Georges Gisze avec l'œillet. Comme dans cette œuvre du musée de Berlin que nous décrirons plus loin, où la sécheresse d'un bureau commercial s'égaie d'une fleur printanière, dans l'Erasme qui nous occupe, le bonnet noir avec l'habit fourré forment une masse sombre et grave, délicieusement accompagnée par le chant des petites fleurettes rouges et blanches brodées sur le rideau du fond. Ces marguerites précieuses forment, pour l'œil, comme l'image des pensées légères et papillotantes envolées de cette tête aux traits mobiles qu'elles enveloppent de leur grâce effacée.

Jamais Holbein ne burina avec plus d'amour un facies humain. Aussi l'imagine-t-on aisément, assis dans un coin de ce bureau bien chaud, scrupuleusement attentif

aux plans de l'ossature ainsi qu'aux rides de cette vieille peau tannée, mais souple encore comme l'esprit qu'elle enclôt.

Quelles causeries rapides, entrecoupées, aux multiples aperçus si prestement compris de part et d'autre, ils eurent, ces deux esprits déliés! Quel régal si on avait pu les entendre, et quelle évocation de toute la vie intellectuelle de leur époque on pourrait établir en ressuscitant leur dialogue! Cet Erasme du Louvre est le plus beau de tous. Les autres effigies du philosophe réparties dans divers musées d'Europe ne peuvent pas lui être comparées, car elles sont de la première période bâloise quand elles ne sont pas tout simplement des copies.

Ici, dans le portrait de notre musée, les mains, notamment, analysées par plans, forment une leçon éternelle, émouvante en elle-même, par la seule manière dont les demi-teintes sont plaquées et modelées, par la finesse de leurs différentes valeurs de lumière, sans aucune ombre. Admirons aussi la tempe avec sa touche lumineuse et dorée dont le modelé descend insensiblement par nuances délicates jusqu'à la bouche et sous la gorge qu'elle enveloppe. On peut regarder sans se lasser jamais, et avec un intérêt toujours accru, cette petite image, si grande et si profonde cependant par l'amour concentré qu'elle exprime et qui la rend aussi émouvante qu'un Rembrandt.

Malheureusement, dans une longue salle de musée comme celle du Louvre, le visiteur doit accomplir un effort réel, pour bien goûter un art de cette qualité. Il

faut avoir la force de s'abstraire de l'entourage, il faut oublier, en même temps que le lourd piétinement des caravanes Cook, les tableaux emphatiques ou dramatiques, ou somptueux suspendus aux murs de ce palais. C'est dans une petite salle et non dans l'immense Galerie du bord de l'eau qu'on aurait dû placer cette merveille d'intimité et de recueillement, pour qu'on puisse, comme à Bâle ou à Berlin, s'asseoir devant elle, afin de pénétrer lentement par l'âme profonde et bien équilibrée du modèle.

***

Retournons encore une fois, par la pensée, vers ce modeste musée bâlois, tout en haut, dans ce petit sanctuaire où rayonne comme une flamme de vérité supérieure la maisonnée d'Holbein, sa femme et ses deux enfants peints en 1531. Et réjonissons-nous des troubles sociaux qui désorganisaient la ville à ce moment. Car, sans commandes de portraits, et non rassasié par les travaux de décoration « alimentaire » qu'il lui fallait exécuter, Holbein, né psychologue, devait rêver l'exécution enfin désintéressée de visages humains qui lui étaient chers et sur lesquels, en toute liberté, il pourrait exprimer son amour de la pure vérité.

Comme tous les artistes, il eut ses amis et sa famille comme modèles préférés. Nous venons de voir Erasme, l'ami ; étudions maintenant sa femme et ses enfants (Planche XV).

Regardons longuement cette œuvre unique, égale, elle

aussi, aux plus renommées de toutes les écoles. Elle peut, à première vue, ne pas « accrocher » au passage par son éclat, parce que, on ne sait comment, la silhouette des trois personnages, exécutée sur parchemin, a été découpée et recollée sur le fond noir du panneau de bois actuel qui n'est pas en rapport de valeurs avec le ton des figures et des habits.

Malgré cette bizarrerie accidentelle qui détruirait tant d'œuvres, la forme extérieure est si vivante et l'intérieur des visages a des modulations de plans si finement justes, que le tableau existe pour ainsi dire sans le fond.

La composition générale du groupe est d'ailleurs très réfléchie et fort belle par la disposition des surfaces.

Les trois têtes ont des mouvements variés donnant de la vie à l'ensemble. Elles sont moins grandes que nature, comme faisait presque toujours Holbein : le panneau ne mesure pas un mètre de hauteur [1].

Il est à peu près monochrome d'impression générale, presque d'un seul ton, infiniment varié de valeurs. La robe de la petite est jaunâtre, assez claire, dominée par les blancs de la chemise. Le corsage de la mère et la veste du garçon sont d'un vert sombre à peu près pareils, et les cheveux sont d'un blond roux sur les visages aux chairs délicates. On dirait des silhouettes découpées à l'emporte-pièce sur le fond noir chaud, entouré d'un cadre très laid, trop doré, trop empire et indigne d'un pareil chef-d'œuvre.

1. $0^m,80$ sur $0^m,70$ environ.

Voilà, grossièrement indiqué, l'aspect d'ensemble de cette œuvre. Voyons maintenant ses différentes parties; laissons parler notre émotion comme elle se manifeste en nous, devant elles.

Rien de plus émouvant que ce visage de femme quadragénaire, jeune et fraîche encore, mais décelant déjà, dans certains relâchements des tissus, l'âge mûr, impitoyable destructeur de la fermeté. Cet âge intermédiaire demande, pour être interprété, une très rare sensibilité dans l'indication des plus imperceptibles plans. Pour nous, Holbein n'a jamais serré la vie de plus près, ni atteint à un modelé à la fois plus ferme et plus souple que dans cette figure peinte directement d'après nature, et où toutes les nuances de tons chantent doucement dans l'atmosphère d'une lumière d'or légèrement rosée.

La construction du menton est d'une solidité souple et palpitante de vie ; les lèvres et la joue droite enveloppées, ainsi que la naissance du nez, d'une demi-teinte fluide, qu'on retrouve sur la poitrine et sur les têtes d'enfants, ont incité notre délicieux Henner à copier ce tableau avec le plus grand amour [1].

Tout l'idéal d'Henner, tout ce qu'il a si longuement cherché est ici réalisé : la demi-teinte unie dans le modelé enveloppe tout, avec des modulations exquises, tel que le cerne tendrement bleuté des yeux se mêlant à la joue et passant dans l'ombre du cou.

1. Cette belle copie figure dans les collections de l'École Nationale des Beaux-Arts de Paris.

Pl. XV.



Photo A. Giraudon.

LA FEMME ET LES ENFANTS D'HOLBEIN

(Musée de Bâle.)

(Page 76.)

Les détails sont tous observés et rendus avec un humour léger et charmant. La petite tresse de la fillette, par exemple, ramenée sur la tempe avec une ficelle, est d'une ingénuité touchante, comme les cheveux plats et raides du garçonnet dont les yeux rappellent ceux de la mère.

Toutes les parties expriment l'amour d'un dessin serré jusqu'à la précision définitive ; les bouts de nez, les attaches à peine indiquées des narines d'enfants, l'enchâssement des yeux, la commissure des lèvres, les plis de la chemisette sur le bras rond du bébé ravissent l'œil par la variété de leurs formes.

Tout est réfléchi, voulu et vivant : l'esprit limpide du grand artiste est présent partout. Partout sa sensibilité vibre, et sa délicate vision de peintre a su réaliser le rapport de valeurs, si rare, que forme la tête du poupon s'enlevant, doucement lumineuse, sur le sein doré de sa mère.

Mais aucune reproduction photographique n'est capable de rendre toutes ces délicatesses, aucune ne donne les tons, et encore moins le rapport des valeurs de tons. Les gravures sont monotones et lourdes quand on a vu l'original. Il faut se contenter des seules choses qu'elles puissent rendre, les formes et le caractère, avec la beauté et la grandeur qu'ils contiennent.

Ce tableau de famille, c'est Holbein tout entier avec son amour de la vie frémissante et presque palpable. Il n'est, ici, gêné par rien : ni par les conventions de la mode, ni par les hiérarchies sociales, ni par l'hostilité

de modèles désirant être beaux et parés de luxueux ornements scrupuleusement reproduits. Libre d'exprimer toute l'expansion généreuse de son intime amour physionomique, il réduit les costumes à leur plus simple expression, il laisse dominer les têtes aux chairs souples dont si peu de peintres, aujourd'hui comme jadis, sentent et rendent la qualité de *matière vivante*. Et à cœur joie, toute âme dehors, il crée sa plus belle œuvre.

Bien d'autres peintres, appelés primitifs, ont peint avec un amour sincère et attentif des têtes humaines, — telles que celle d'Elisabeth Schweizen par Tobias Stimmer, triomphant dans une salle voisine, par exemple; — volontaires et profondément étudiées par plans, certes, mais relativement ennuyeuses et sans vie. Elles ne sont pas *senties ;* elles n'ont pas l'émotion mystérieuse que possède l'œuvre sacrée que nous venons d'analyser. Elle est égale, celle-là, aux plus beaux portraits de Raphaël du Pitti, égale aux trois têtes fameuses de la National Gallery : le Cornelius de Van Dyck, le Philippe IV de Velasquez et le Rembrandt vieux. Ces portraits, de qualité extrêmement rare même dans l'œuvre de chacun de leurs auteurs, sont les seuls au monde qu'on puisse rapprocher de la femme d'Holbein. Même les effigies de Windsor sont moins belles, moins humaines, plus tendues, plus conventionnelles ; elles ne rendent pas complètement, comme cette figure modeste et grave, toute la sensibilité, toute l'intelligence et aussi toute la bonté du pur artiste que fut Hans Holbein le Jeune.

CHAPITRE V

RETOUR DÉFINITIF A LONDRES

Principales œuvres : Portrait de Georges Gisze, et trois portraits d'inconnus (Musée de Berlin). — Les ambassadeurs (National Gallery à Londres). — Anne de Clèves. — Sir Henry Watt (Musée du Louvre). — Jane Seymour (Musée impérial de Vienne). — Christine de Danemarck (National Gallery). — Henri VIII (Windsor). Étude dessinée pour ce portrait (Galerie des estampes, Munich). — Hubert Morett et son étude dessinée (Galerie de peinture de Dresde).

Le chef-d'œuvre achevé, constatant avec tristesse que, malgré sa maîtrise, personne autour de lui ne songeait à se faire peindre, Holbein regretta certainement l'Angleterre et ses riches seigneurs. Précisément vers cette époque, en 1530, son protecteur de Londres, Thomas Moore, l'auteur de l'*Utopie,* était devenu lord chancelier près du roi Henri VIII. Les historiens supposent qu'il rappela près de lui son portraitiste ami, qui fut sans doute heureux de cette opportune invitation. Mais, pendant la durée du voyage, Thomas Moore avait quitté sa haute fonction, et, quand son protégé débarqua à Londres, l'ex-chancelier n'était plus en état de le faire entrer à la cour.

Fidèle à sa conscience, non seulement Thomas Moore n'était plus à la cour, mais il devait, quelque temps après, être emprisonné et injustement sacrifié sous le régime de terreur que le roi venait d'instaurer.

John Fisher, évêque de Rochester, dont Holbein nous a laissé un dessin si émouvant par la noblesse d'expression du visage[1], fut, comme le chancelier, incarcéré à la Tour de Londres.

Holbein devait aimer ces deux beaux caractères qu'il connaissait si bien ; et grande dut être sa douleur de les voir périr si tragiquement, presque au lendemain de son retour.

Pour évoquer l'affreuse agitation du milieu où il entra de nouveau, il suffit de lire la triste page de Hume décrivant la fin des deux amis :

« John Fisher, évêque de Rochester, était encore plus considéré pour son savoir et pour ses bonnes mœurs que pour ses dignités ecclésiastiques et pour la faveur dont il avait joui longtemps auprès du roi. Lorsqu'il fut mis en prison pour avoir refusé de prêter le serment à l'égard de la succession selon le formulaire prescrit, et pour n'avoir pas dénoncé les discours téméraires d'Elisabeth Barton, non seulement il fut privé de tous ses revenus, mais, sans considération pour son grand âge, fut dépouillé même de ses habits, et on ne lui laissa que des lambeaux qui servaient à peine pour couvrir son corps. Il languissait depuis un an en prison dans cet état

1. Aujourd'hui dans les collections de Windsor Castle.

PL. XVI.



Photo A. Giraudon.

GEORGES GISZE

(Musée de Berlin.)

(Page 87.)

lorsque le pape, voulant reconnaître sa fidélité et le dédommager de ses souffrances, le créa cardinal. Fisher était si peu jaloux de cette dignité, que, si la pourpre, comme il le disait lui-même, eût été à ses pieds, il ne se serait pas baissé pour la prendre. Cette promotion, faite uniquement pour récompenser la résistance à l'autorité royale, irrita encore davantage Henri, qui résolut d'accabler l'innocent du poids de son indignation. Fisher, accusé d'avoir nié la suprématie du roi, fut condamné à mort et exécuté.

» L'exécution de ce prélat était un présage menaçant pour Thomas Moore. Sa grande autorité sur les esprits, tant au dedans qu'au dehors du royaume, sa haute réputation de savoir et de vertu, faisaient désirer vivement au roi de le gagner ou de le vaincre. Ce prince avait d'ailleurs autant d'affection et d'égards pour lui que son caractère impérieux et ses passions lui permettaient d'en avoir pour un homme qui lui résistait. Mais il ne put jamais réduire Moore à reconnaître sa suprématie aux dépens de sa propre conscience. Vainement Henri avait exigé cet acte de soumission de tout le royaume; il n'était point encore de loi qui obligeât à prêter serment à ce sujet. On envoya Rich, le solliciteur général, conférer avec Moore, alors prisonnier, qui observa un silence prudent sur l'article de la suprématie ; il fut seulement amené à dire que toute question à l'égard de la loi qui établissait cette prérogative était comme une épée à deux tranchants : si l'on y répondait d'une manière, on y perdait son âme ; d'une autre, on sacrifiait

son corps. Il n'en fallut pas davantage pour fonder une accusation contre le prisonnier.

» Son silence fut appelé malicieux, et fit une partie de son crime. Les paroles qui lui étaient échappées furent interprétées comme une négation positive de la suprématie. Les jugements sous ce règne n'étaient que de pures formalités : les jurés rendirent une sentence contre Moore. Il s'attendait depuis longtemps à sa destinée, et n'eut pas besoin d'être fortifié contre les terreurs de la mort. Sa fermeté, sa sérénité, et même sa gaieté ordinaire, ne l'abandonnèrent pas un moment. Il sacrifia sa vie à sa vertu avec une indifférence égale à celle qu'il avait montrée dans toutes les autres occasions. Lorsqu'il monta sur l'échafaud, il dit à quelqu'un : « Mon ami, aidez-moi à monter, et lorsque je serai à genoux, je me charge du reste ». L'exécuteur lui demanda pardon du triste devoir qu'il allait remplir ; Moore l'assura qu'il ne lui en voulait point. « Mais, ajouta-t-il, vous n'aurez pas beaucoup de mérite à m'avoir tranché la tête, mon cou est si mince. » Alors, posant sa tête sur le billot, il pria le bourreau d'attendre qu'il eût écarté sa barbe : « car, dit-il, elle n'a jamais commis de trahison ».

» Rien ne manque à la gloire de sa fin, si ce n'est une meilleure cause, où il entrât moins de superstition et moins de faiblesse. Mais, comme il suivait ses principes et le sentiment de ce qu'il croyait être son devoir, quoique mal entendu, sa constance et son intégrité n'en sont pas moins dignes de notre admiration. Il eut la tête tranchée dans la cinquante-troisième année de son âge. »

Le pauvre Holbein, de Bâle à Londres, tombait de Charybde en Scylla. Partout les mêmes troubles désorganisaient peu à peu l'ordre établi. Heureusement, une grande compagnie anglo-germanique, établie sur le port de Londres [1], l'accueillit avec sympathie, lui confia la décoration (aujourd'hui disparue) de son salon d'honneur et lui assura les commandes de nombreux portraits.

Ses premiers modèles peints vers 1532 furent des gens de haut négoce, ce sont : le célèbre Georges Gisze du musée de Berlin, puis l'orfèvre von Antwerpen et Derich Born, tous deux au château royal de Windsor. Mal placés, malheureusement, dans de petites salles encombrées et chichement éclairées par des fenêtres de côtés, ils sont difficiles à voir ; d'autant plus que des vitres malencontreuses les recouvrent et reflètent l'observateur en mouvement sur le planchet luisant.

L'image d'Antwerpen donne une impression de sécheresse et de gris général noirâtre ; il en est de même pour Derich Born enfant. Bien dessiné comme toujours, il a le ton lourd et un peu plombé que nous retrouverons dans les *Ambassadeurs* de Londres et dans beaucoup d'œuvres de cette période.

Il est fort probable qu'à ce moment, surchargé de commandes, Holbein dessinait d'après nature les traits caractéristiques de modèles avec son extraordinaire et

1. La steelyard en anglais, ou le stahlhof en allemand.

personnelle précision, puis qu'il peignait conventionnellement, seul dans son atelier, le tableau définitif. Ses clients, d'autre part, enrichis par le commerce, devaient être de grands travailleurs, abrégeant les heures de pose, heures perdues dans ce pays où naquit la notion de la valeur exacte du temps.

Heureusement un peintre a toujours un ami compréhensif ou du moins confiant, qui sacrifie une part de son temps à se laisser regarder tout en bavardant. A Bâle, l'ami avait été Erasme; au premier voyage londonien, Thomas Moore; au second, ce fut le commerçant Georges Gisze à la physionomie grave et sympathique.

Il est clair que cette maîtresse effigie fut exécutée avec la volonté de s'imposer d'un seul coup dans le monde du haut négoce.

L'idée même de placer l'homme dans son bureau, au milieu d'objets usuels, de lettres ouvertes, témoignages de vastes relations, devait plaire à ces hommes positifs. Holbein ne s'y trompait pas : la multiplicité des détails finement peints étonne et remplit toujours d'admiration les amateurs d'art peu instruits et mieux encore les ignorants. Il voulait montrer ce dont il était capable après trois ans d'absence. Tous les artistes d'ailleurs en changeant de pays ou de cercle ne doivent-ils pas créer chaque fois l'œuvre qui ralliera les suffrages dans leur nouveau milieu? La grande simplicité du portrait de la femme et des enfants de l'artiste eût dépassé la compréhension de ces négociants méticuleux et cossus.

Aussi est-ce par son extraordinaire netteté d'exécution qu'Holbein leur plaira.

C'est à Berlin, au Kaiser Friedrich's Museum, dans la petite salle 67 que se trouve, bien placé, *Georges Gisze* (Planche XVI). Trois autres petits portraits d'Holbein, peints vers la même époque, l'entourent, ainsi que deux têtes célèbres d'Albert Dürer, un *Vieillard* et *Hiéronymus Helzechuher*. Ces toiles forment un ensemble unique par leurs expressions; les regards pénétrants qui le dévisagent impressionnent le visiteur. Le *Georges Gisze* n'est pas, à notre sens, le meilleur tableau d'Holbein, quoi qu'on en ait dit. Il comporte la plus grande accumulation d'accessoires après les *Ambassadeurs* de Londres, peints certainement à la même époque.

Le commerçant est dans un coin de son cabinet, devant sa table de travail surchargée. Il se silhouette en habit sombre aux manches écarlates sur un fond de boiserie vert jaune, qu'atténue en partie l'ombre portée légère du personnage éclairé de face. Des étagères supportent les objets familiers : le portefeuille aux traites, des livres de comptes, un sceau, des clefs, la balance indispensable pour peser les monnaies; puis les lettres nombreuses étalées au hasard, dont les suscriptions sont lisibles, comme sont visibles aussi les clous du fond, les pièces d'or dans la cassette et la trame du tapis sur la table !

Mais parmi cet étalage de choses utilitaires s'érigent, sortant d'un vase de cristal, de frêles œillets découpant,

sur le noir profond du manteau, la dentelle de leurs pétales roses. « Au delà des affaires et des papiers jaunis, il y a la nature embaumée, disent ces fleurs printanières. »

On reconnaît dans ce joli contraste le même esprit qui parsema de marguerites blanches la tenture sévère du studio d'Erasme.

Et parmi tout cela, malgré la valeur un peu trop vibrante des papiers collés sur le fond, la tête sympathique se détache en clarté, soutenue par l'éclat de la chemise blanche. Achevée sûrement d'après nature, la figure, enveloppée d'une fine demi-teinte, est d'un modelé doux, un peu *égal* de valeurs cependant, bien moins sensible et moins ému que la tête de la femme du peintre, à Bâle, moins puissant aussi que la figure d'Hubert Morett à Dresde. Son ton est rosé, les silhouettes du béret, des cheveux et de la joue sont d'une admirable variété de formes ; seule, dans le fond, la note blanche du papier collé détonne un peu [1]. Les mains, qui ferment un billet, sont belles, et dessinées avec la plus grande finesse : c'est dans cette manière qu'Ingres exécutera plus tard les mains de Mme de Sennones [2] et celles du sculpteur Bartolini [3].

Les trois portraits d'homme réunis dans la même salle de Berlin, et désignés par les nos 586 B, 586 C et 586 D,

1. Cette note disparate provient peut-être des nettoyages que ce panneau a dû subir souvent depuis son exécution.

2. Musée de Nantes.

3. Collection de M. Lévesque.

sont aussi, quoique de plus petites dimensions, d'un dessin superbe. Le plus beau est le 586 B [1], avec son fond bleu de mer profond, presque bleu de prusse. La tête, de face, est vue, dans ses valeurs, avec plus de délicatesse que celle des deux autres. Le modelé du front, surtout, très simple, est charmant, les yeux, inégaux de grandeur, sont très vivants avec leur expression malicieuse. La bouche fine est baignée de lumière, comme la barbe et toute la figure d'ailleurs, affinée de couleur par le voisinage immédiat du blanc plastron de la chemise.

Le visage inconnu du portrait n° 586 D est d'un dessin intense, d'une forme caractérisée au suprême degré. L'habit noir avec ses manches rouges s'enlève sur un fond bleu gris délavé.

L'homme à barbe du n° 586 C a le même fond bleu, la même harmonie mais un modelé plus plat. Comme au précédent, le ton du visage est un peu plombé. Ces trois portraits peuvent être considérés comme les types des petits portraits commandés, qu'Holbein ne peignait certainement que d'après les dessins, avec un ton local préparé à l'avance. Nous retrouverons cette manière de procéder dans beaucoup de ses œuvres, reconnaissables à une certaine monotonie dans la demi-teinte des chairs. Mais le dessin en est toujours si juste et si supérieurement compris que le besoin du petit charme de modelé n'existe plus, et que nous sommes subjugués par la vigueur des formes et des caractères

1. Identifié depuis peu, paraît-il, sous le nom d'Hermann Hillebrandt Wedigh, de Cologne.

comme par le style d'un Pascal ou d'un La Bruyère dédaigneux, eux aussi, des vaines sensibleries.

Pour bien sentir tout cela quand on n'est pas peintre, il suffit de comparer, à Berlin, par exemple le portrait de Lucas Cranach (nº 618) dans la salle voisine nº 65, avec celui que nous venons d'analyser. La différence de qualité apparaîtra aux yeux les plus ignorants : le Cranach semblera dur et sec, cerné d'un trait toujours le même; Christophe Amberger, tout près de là, paraîtra au contraire comme Bartholomeo de Bruyn, mou et transparent, faux de lumière. A côté d'eux, Holbein est ferme sans sécheresse, souple sans mollesse, varié dans la moindre de ses indications : il a le sens de la vie et de sa matière, il est ce qu'on appelle un maître. « Maître de lui et par conséquent de tout », comme dit un vieil adage de sagesse orientale.

C'est parce que ses œuvres s'imposent toujours à première vue, que les critiques ont longtemps hésité et hésitent encore, à lui attribuer définitivement le grand tableau dit : *Les Ambassadeurs* (Planche XVII), acquis à lord Folkestone, de Longford, par la National Gallery.

Ce n'est pas l'aspect général rappelant bien Holbein qui fait hésiter, mais une observation attentive du dessin, qui surprend par quelque chose de vulgaire et de presque banal. Les têtes, d'abord, sont trop grosses par rapport aux corps, puis les divers organes des visages qu'Holbein voit toujours si bien dans leurs justes pro-

Pl. XVII.



Photo A. Giraudon.

LES AMBASSADEURS

(National Gallery de Londres.)

(Page 90.)

portions relatives, sont ici de mêmes volumes et par cela même enlèvent de la vie physionomique. Le ton général des chairs est lourd, légèrement plombé aussi ; une sorte de pâte, invisible dans les autres ouvrages du maître, s'aperçoit ici, trop épaisse par endroits.

Ces défauts sont-ils suffisants pour contester à Holbein la paternité de cette œuvre importante ? Nous ne le croyons pas, surtout si nous notons qu'on les retrouve dans beaucoup d'autres de ses portraits, celui de sir Bryan Tuke de Munich notamment, que nous avons décrit plus haut, dont la demi-teinte locale est foncée, comme aussi dans l'autre portrait d'homme, également à l'ancienne Pinacothèque, D'autres encore se distinguent par la couleur de chair violacée des Ambassadeurs ; ce sont, parmi les plus caractéristiques, au château de Windsor, le duc de Norfolk et Derich Born ; à Berlin deux des petits portraits encadrant Georges Gisze ; à Vienne, le portrait d'homme au livre jaune. Dans les portraits exécutés seulement d'après des dessins, on retrouve tout naturellement cette teinte locale ; plus ou moins fine suivant les dispositions de l'artiste.

Observons que des repeints alourdissants ont été sans doute ajoutés au grand tableau des Ambassadeurs. Quoi qu'il en soit, la composition de ces deux hommes appuyés sur la même console, formant deux masses équilibrées de silhouettes variées ; l'harmonie des noirs, des rouges et des blancs sur le fond vert, affirment sans conteste le style de Hans Holbein. Le doute n'est plus permis lorsqu'on approfondit l'exécution des accessoires

sans nombre : mappemondes, livres, guitares, ornementation du parquet et du rideau qu'Holbein seul a pu installer et peindre de cette manière ; sans parler du tapis, que nous avons déjà vu sur le bureau de Georges Gisze. Par terre, en travers de la pièce, un poisson desséché, d'espèce rare sans doute, semble bizarrement placé ; il a toujours dû intriguer les spectateurs, ce qui ne devait point déplaire à notre artiste amusé. Par tous les attributs scientifiques qu'ils ont tenu à nous montrer, on pourrait croire que les deux hommes, portraiturés ici, étaient des savants. C'étaient, paraît-il, des ambassadeurs. Les historiens citent même le nom des modèles : celui de gauche avec son pourpoint brodé d'hermine, sa chaîne d'or de chevalier de Saint-Michel et ses manches bouffantes serait Jean de Dinteville, seigneur de Polisy, ambassadeur de France à la cour d'Angleterre ; celui de droite, avec son bonnet carré de docteur et sa robe violet foncé d'ecclésiastique, serait Georges de Selve, évêque de Lavaur, passionné de sciences naturelles et de musique, ambassadeur à la cour de l'Empereur Charles V.

Au musée du Louvre nous possédons trois œuvres datant de la même période, un peu postérieures peut-être : *Anne de Clèves*, sir *Henry Wyatt* (trop longtemps désigné sous le nom de Thomas Moore) et *Sir Richard Southwell*, maître de l'artillerie en Angleterre sous la reine Elisabeth. Cette effigie, en buste petite nature, est peu intéressante ; apportée d'Allemagne en France après la campagne de 1806, elle n'est sûrement qu'une assez mauvaise réplique ou copie, sèche et cernée, du

même Southwell, exposé au musée des Offices de Florence (Planche XVIII). Ce dernier au contraire peut compter parmi les plus belles effigies d'Holbein, non seulement par le clair dessin du visage et par le souple modelé, mais encore par le côté spirituel avec lequel tous les détails du costume sont indiqués : boutons noirs, découpés drôlement sur la chemise blanche, fins lacets du col, plis de la manche satinée.

Il n'a cependant pas l'extraordinaire puissance du portrait de *Sir Henry Wyatt* (Planche XIX). Ce conseiller royal, chargé avec neuf collègues de gérer les affaires du roi Henri VIII au début de son règne, s'enlève sur un fond gris verdâtre, en tonalité brune, rehaussée d'une éclatante chaîne d'or, insigne de sa haute fonction.

Cette figure de vieil ivoire doré, avec sa bouche édentée et ses yeux méfiants, est dans sa taille modeste d'un dessin grandiose. Quelles disproportions entre les différentes parties de cette face grincheuse, si individuelle et si vraiment conseiller d'Etat ! Quelles merveilles que les mains de buis et les yeux barrés des paupières tombantes ! Il est impossible d'exprimer avec une âpreté plus précise le caractère intime de formes humaines, impitoyablement observées.

Son voisin de musée, le portrait d'homme à la fourrure fauve, est beau par l'enveloppe grasse et ferme de la figure, mais il s'impose moins, écrasé par l'entourage.

Au contraire, tout près, le portrait d'Anne de Clèves, reine d'Angleterre, quatrième femme d'Henri VIII est universellement connu (Planche XX). Sur un fond vert-

bleu, tout plat, la reine se présente de face, symétrique comme une icône, les mains jointes sur la ceinture, des bagues aux doigts. La robe est de velours rouge à manches bouffantes, galonnée d'or, ornée de perles, décolletée en carré et laissant voir une chemisette transparente. Sur la tête, une coiffe de brocart d'or avec pierreries, au cou, un riche collier et une croix. Au milieu de cette rutilante joaillerie, un doux visage clair, calme et distant. Les mains longues, couleur d'ambre rose exquis, sont enveloppées de mousseline blanche cernée d'or, et forment la plus suave des arabesques.

Princesse lointaine au cœur pur, évoquée par un délicieux esprit! Idéale vision d'une reine de légende telle qu'on se l'imagine lorsqu'on rêve tout enfant devant les Vierges des vitraux!

Placée aux murs sacrés du Louvre, entre l'archevêque de Cantorbery et le vieux conseiller royal, si émouvants tous deux par la puissance de leur réalisme, elle nous invite à savourer la jolie antithèse qu'elle forme avec eux.

Au point de vue psychologique, son expression, si délicatement dessinée, répond admirablement au caractère que l'Histoire a tracé d'elle. C'est une douce gretchen allemande offerte en holocauste diplomatique à l'appétit du terrible Henri VIII, auquel elle ne sut jamais plaire ; bien souvent, sans doute, elle contempla son mari de ce regard placide et toujours étonné que le subtil Holbein a fixé pour jamais.

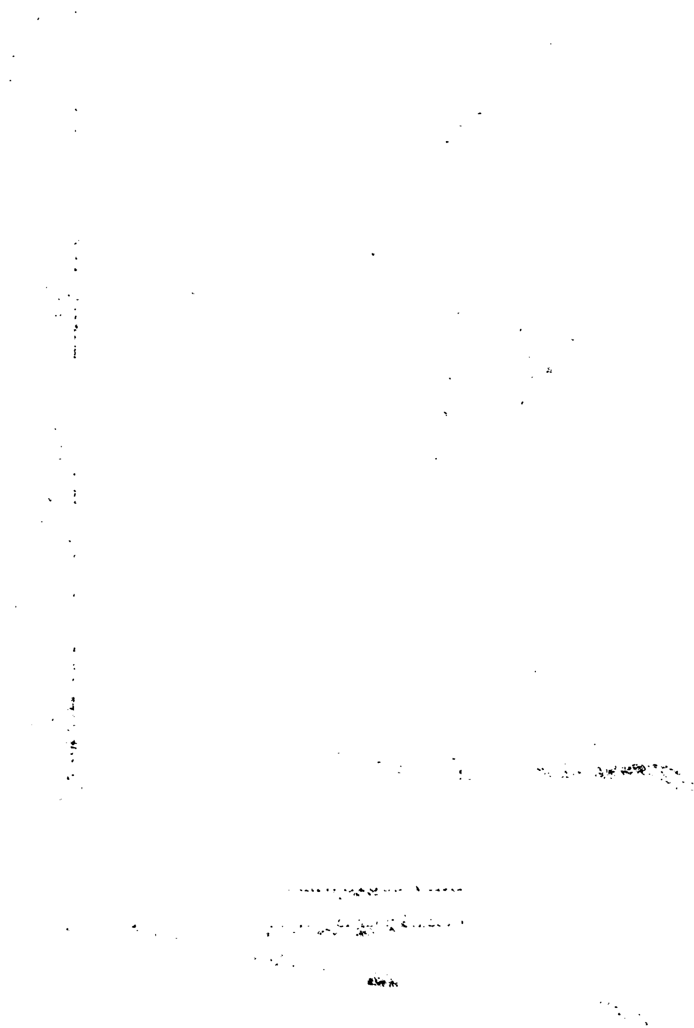


Photo A. Giraudon.

SIR RICHARD SOUTHWELL

(Dessin des collections de Windsor, exécuté pour le portrait des Offices à Florence.)

(Page 93.)



Voilà donc notre peintre officiellement célèbre, admis à la cour d'Angleterre, chargé par le roi non seulement de fixer les traits de ses fiancées successives, mais encore de dessiner des modèles d'art décoratif pour les bijoutiers et orfèvres, brodeurs et décorateurs de toutes sortes qui exécutaient ses projets pour le trésor royal. Ces productions ayant été fort bien étudiées par différents critiques, nous ne nous y attarderons pas, puisque ce sont ses portraits qui ont fait Holbein immortel.

Le goût et le sens de l'arrangement, qualités requises pour la composition d'une aiguière, d'une table, d'un collier, ne peuvent d'ailleurs être mises en parallèle avec les dons intellectuels qu'exige la construction d'un portrait. Néanmoins il nous faut citer comme exemple des efforts des artistes en ces matières la fameuse coupe dite de *Jane Seymour* dont le dessin peut se voir dans les galeries de l'Université d'Oxford. Elle rappelle, par sa forme de losange effilé, les grands verres à pied de Venise, son profil fort élégant est très découpé, dans le style de la Renaissance italienne ; ses perles, pierreries et cabochons n'en alourdissent pas l'harmonieux ensemble.

Le British Museum conserve aussi le projet d'une horloge monumentale, chargée de satyres en gaines, de têtes de bouc et de génies enlacés ; on y voit également l'esquisse d'une imposante cheminée architecturale avec colonnes, arcs et riche sculpture d'ornement. Tous ces modèles d'art appliqué portent la marque d'une intelligence nette et logique.

La renommée d'Holbein était devenue telle, qu'en octobre 1538 le bougmestre de Bâle et son conseil cherchèrent, paraît-il, à ramener l'artiste dans leur ville, ou à le retenir plutôt, puisque, à cette date, la présence d'Holbein est signalée en Suisse.

Le contrat, donnant l'arrêté du maire, nous est resté. Il vaut d'être cité dans toutes les biographies de notre artiste.

« Vu..... la sympathie toute spéciale que nous portons à notre honorable et cher concitoyen Hans Holbein le peintre, élevé par son génie artistique bien au-dessus de ses émules; vu, d'autre part, qu'il peut nous être de bon conseil pour les affaires de notre ville, en ce qui concerne l'architecture et autres arts auxquels il s'entend... ; nous accordons audit Hans Holbein un traitement fixe de cinquante florins par an, payable, qu'il soit malade ou valide, par quartiers égaux...

... « Et, comme nous nous rendons très bien compte que ledit Holbein, s'il devait confiner parmi nous un talent trop distingué pour être gaspillé sur de vieux murs et de vieilles maisons, ne ferait pas pour le mieux ses affaires, nous lui concédons volontiers la permission de gagner de l'argent au service de rois, de princes, de seigneurs ou de villes étrangères ; en outre, d'aller une, deux ou trois fois l'an, porter et vendre à des seigneurs étrangers, en France, en Angleterre, à Milan et au Pays-Bas, les œuvres d'art qu'il aura pu exécuter chez nous... »

En outre, un sursis de deux années lui était accordé

pour finir ses travaux d'Angleterre et une pension annuelle de quarante florins devait être versée à sa femme pendant son absence.

Cette offre si nettement rédigée était certainement le résultat de la présence et des causeries du maître parmi les notables Bâlois. Il était revenu près d'eux, après cinq ans d'absence, dominé par le sentiment du pays, invincible au cœur des hommes et qui leur donne l'impérieux désir de revoir les arbres ou les murailles, muets témoins des souffrances ou des joies de leur jeunesse. Il était revenu contempler comme autrefois, sur le grand pont de la ville Basse, la belle couleur verte du Rhin aux flots rapides. Il avait respiré à nouveau cet air pur des montagnes voisines qui avait gonflé sa poitrine d'adolescent rempli d'espoirs.

Cependant, malgré l'intensité et le charme de ces émotions intimes, malgré la flatteuse proposition de ses concitoyens, Holbein retourna en Angleterre. Il se laissa reprendre par cette riche aristocratie londonienne au milieu de laquelle il évoluait maintenant à l'aise et qui ne pouvait en aucune manière se comparer avec la grave, mais modeste bourgeoisie bâloise. De plus, la confiance du roi Henri VIII lui était complètement acquise, puisque par deux fois le souverain le chargeait d'aller à l'étranger peindre les futures reines. C'est ainsi que fut portraicturée Anne de Clèves, comme aussi l'année précédente, en 1538, à Bruxelles, Christine de Danemarck, duchesse douairière de Milan, veuve du duc François Sforza et nièce de l'empereur Charles-Quint.

Ces deux missions de confiance venaient après le succès obtenu à la cour par le portrait de *Jane Seymour* (Planche XXI), l'épouse la plus chérie du roi, qui l'avait épousée, le 20 mai 1536, le lendemain même de l'exécution de la pauvre reine Anne Boleyn. Fille d'honneur de cette dernière, Jane Seymour est représentée par les historiens comme une personne d'un mérite et d'une beauté rares « ayant acquis un empire absolu sur le cœur du Roi ».

Malheureusement elle mourut tôt, de sa « mort naturelle », en 1537, deux jours après avoir donné naissance à celui qui devait être Edouard VI.

Le portrait de cette reine est conservé au musée impérial de Vienne. Considéré comme un des plus beaux d'Holbein il présente un grand intérêt, quand on étudie de près, en peintre, comme nous l'avons fait jusqu'ici, l'évolution de ce grand maître. C'est par cette œuvre, en effet, qu'Holbein affirma avec le plus de succès sa méthode de peindre définitivement d'après ses dessins. Depuis longtemps d'ailleurs, il s'exerçait à cette pratique, comme nous l'avons déjà dit, poussé par la nécessité d'abréger les heures de pose à ses riches clients. C'est surtout depuis son second retour à Londres qu'il procéda ainsi. Nous avons décrit déjà plusieurs de ces productions typiques, qui n'ont rien de commun avec celles de la première époque bâloise, tel que Boniface Amerbach par exemple, serré de si près d'après nature et modelé par petites touches avec une grande sensibilité.

Dans Jane Seymour, Holbein fait un pas nouveau, il



Photo A. Giraudon.

SIR HENRY WYATT.
(Musée du Louvre.)

(Page 93.)

interprète le modèle, à sa manière, iconographiquement si l'on peut dire, sans être gêné par la nature et ses incessantes variations [1]. Il transcrit son dessin sur une toile, un panneau de bois ou de parchemin en lui ajoutant le charme des belles couleurs douces à l'œil. C'est une écriture coloriée, atteignant au style personnel le plus élevé. Libéré de la nature, il en *décante*, pour ainsi dire, les formes, avec une telle compréhension de leur caractère essentiel, que nous sommes impressionnés sans désirer d'inutiles raffinements de tons.

Toute la suite de ses œuvres découlera désormais de cette conception. *Christine de Danemark, Anne de Clèves, Edouard VI, le Docteur John Chambers, lady Vaux, l'Homme aux gants de Vienne, Henri VIII* enfin procèdent du même système [2]. Dans ces sortes de graphiques, le fond importe peu; seules, la physionomie et la silhouette du personnage en saillie sur le mur doivent retenir notre attention. Aussi, dans cette série d'images nouvelles, nous ne trouvons plus les accessoires multiples de l'astronome Kratzer, du marchand Gisze, du laboratoire des Ambassadeurs. L'individualité de l'être humain et de son accoutrement suffit désormais à Holbein.

1. Il l'était encore dans les *Ambassadeurs* par exemple, exécutés à moitié d'après nature, à moitié d'après dessins, comme aussi dans le sir Bryan Tuke, dont le squelette est peint directement et non d'après dessin comme le visage, — d'où inharmonie entre les parties.

2. Hubert Morett au contraire a été peint avant ces ouvrages; il est exécuté autrement, d'où l'hésitation des anciens critiques dans son attribution. Plus loin nous l'étudierons longuement.

Entre *Jane Seymour* et *Anne de Clèves* peinte un an après, la parenté n'existe pas seulement par la conception d'art, mais encore par la taille même [1]. La « petite nature », comme disent les catalogues, est la grandeur qu'affectionnait Holbein.

Le costume de Jane Seymour est sans doute le plus extraordinairement précis qui se puisse voir dans une peinture ; seul peut-être notre François Clouet, dans l'*Elisabeth d'Autriche* du Louvre, est arrivé à cette délicatesse inouïe, suffisante par elle-même, à faire d'une œuvre un inestimable joyau. Ce costume de reine est de velours cramoisi avec le devant de la robe en drap brodé d'argent, ainsi que les vastes manches recouvertes d'un filet à mailles d'un travail unique. Sur le corsage, autour du cou et de la coiffure, une profusion de perles et de rubis enguirlande d'une richesse vraiment royale la bonne figure de cette bourgeoise réfléchie.

Pas une ombre sur ce prudent visage aux yeux obliques ; un seul ton local légèrement rosé, encerclé de formes que leur précision rend émouvantes au suprême degré. Aucune hésitation dans les lignes des paupières, des fins sourcils, du nez long aux narines mouvantes, de la bouche mince dont tous les plans se lisent.

Aucun artiste n'a donné de tête plus individuelle, plus ressemblante dans le rapport de ses organes ; ni Antonio Moro, ni Antonello de Messine, acharné pour-

1. 65 centimètres de hauteur sur 48.

PL. XX.



Photo A. Giraudon.

ANNE DE CLÈVES

(Musée du Louvre.)

(Page 94.)

tant au « fini » des têtes, ni Clouet lui-même, n'ont exprimé si intelligemment, si sobrement l'essentiel d'un visage humain.

Il faut longtemps avant d'être pris au charme d'une pareille œuvre ; elle est si loin de nos petits effets salonniers, de notre fausse morbidesse, de notre mollesse ambiante, de notre lâche facilité ! Elle est si pure, elle émane d'un esprit si clair, qu'elle choque un peu, tout d'abord, par sa haute intellectualité, nos cerveaux habitués aux sensations compliquées, pervertis par la décadence italienne dite « classique » d'une part, par les impressionnistes aux sensations sommaires, d'autre part.

Mais, quand on a médité quelques moments devant elle, on ne l'oublie jamais, et on a besoin d'emporter avec soi une photographie de ce visage qui, par la seule et puissante vertu d'une construction supérieurement comprise, nous emporte vers une joie très élevée : joie cérébrale analogue d'ailleurs à celle dont nous enveloppent les fugues de Jean-Sébastien Bach.

La méthode d'Holbein est définitivement établie après ce chef-d'œuvre ; elle lui permettra d'exécuter à coup sûr toute la série d'images commandées par la cour du roi Henri. Elle fera naître aussi une assez grossière équivoque qui se traduira chez presque tous les critiques modernes, biographes du maître, par l'amusante affirmation que l'un d'eux exprime ainsi : « Nous savons de source authentique que pour exécuter un portrait de la qualité de celui de *Christine de Danemark* il ne fal-

lait pas à Holbein plus de trois heures[1] ! » Le point d'exclamation admiratif n'est pas de trop pour ponctuer pareil miracle, car c'est, en effet, un miracle impossible à un homme, fût-il un Holbein le Jeune !

La vérité est plus simple, quoique très belle encore. Evidemment satisfait par la ressemblance de son épouse trop tôt disparue, Jane Seymour, Henri VIII, en 1538, demanda à notre peintre de lui rapporter l'image fidèle d'une fiancée possible, *Christine de Danemark* (Planche XXII), veuve à seize ans de François Sforza, et habitant alors à Bruxelles. Un témoin « oculaire » dit l'histoire, raconte bien « qu'en trois heures, Holbein fit ce portrait et qu'il était parfait. » Il est certain que ce bon témoin, étonné, a voulu parler du dessin, sur lequel Holbein allait s'appuyer pour exécuter, tout à son aise et longuement, le bois merveilleux, mesurant près de deux mètres de hauteur, placé à la National Gallery. Comme plus tard La Tour créa ainsi, d'après les célèbres « préparations » si prestement enlevées, ses grands pastels si composés. Le merveilleux n'est pas qu'un Holbein, en pleine maîtrise, évoque, en trois heures, le caractère définitif d'un visage ; mais qu'au contraire il parvienne, à l'aide d'un simple document, à conserver la sensibilité de la vie, dans une œuvre patiemment exécutée comme celle qui nous occupe.

Car, elle n'a rien d'un Franz Hals, cette silhouette d'une charmante distinction, et ce n'est pas non plus en trois

1. François Benoît, *op. cit.*, page 99.

jours que furent peintes cette longue robe noire moirée garnie de fourrures, ces mains aux doigts exquis, cette figure enfin d'une admirable finesse d'un ton or pâle créant sur le fond bleu un accord puissant, soutenu par le noir du bonnet de velours [1]. Au milieu de ce clair visage aux ombres transparentes et dorées, la bouche savoureuse domine en rouge. Les yeux, assez petits, sont méfiants, timides et réfléchis.

On n'est pas étonné de savoir que cette femme charmante refusa la couronne d'Angleterre et ses dangers, pour devenir duchesse chez les calmes Lorrains.

Quel sentiment profond de la vie intérieure a montré ici notre grand Holbein! Et quel beau spectacle serait réalisé, si on pouvait réunir dans une même salle ces trois pures effigies de femmes si différentes : Anne la simple, Jane la douce et, au milieu d'elles, la raisonnable Christine de Danemark !

Exécutées toutes trois à l'aide du même métier, par la même méthode, toutes trois ont les mains croisées sur la taille, d'un même geste qui semble dire : « Me voilà telle que je suis, regardez-moi. » Elles diffèrent comme elles différaient dans la vie même, par la contexture intime de leur être que la forme peut seule faire exprimer quand elle est vue par un génial portraitiste comme Holbein.

On peut soutenir, sans paradoxe, que tous les autres maîtres connus dans l'art du portrait : Titien, Rubens,

1. Malheureusement, là encore, une vitre fait glace sur la tonalité noire et empêche de goûter toutes les finesses.

Van Dyck, les portraitistes anglais du XVIIIe siècle, Largillière et Rigaud chez nous, Rembrandt lui-même, donnent à toutes leurs figures une parenté monotone et fausse. Les caractères se différencient à peine, et on dit, sans se préoccuper beaucoup du modèle représenté : « C'est un beau Titien, un Van Dyck, etc... » ; on ne dit pas, comme devant Holbein, oubliant l'auteur : « C'est Erasme, c'est l'Astronome, c'est Jane Seymour. » Ces effigies restent individualisées dans le Temps, et nous apparaissent comme des personnes encore vivantes. Raphaël, le plus grand toujours, a su, lui aussi, oublier sa propre personnalité pour traduire et expliquer à tout jamais des êtres humains comme Jules II, Léon X, Balthazar Castiglione, etc.

C'est au château de Windsor, résidence royale d'été des rois anglais, que se trouve un des plus fameux portraits d'*Henri VIII*.

Un historien, David Hume, dans son Histoire d'Angleterre, trace du monarque ce tableau moral :

« A ce moment (à peu près vers 1540, date où probablement il fut peint) à ce moment, non seulement on révérait profondément la majesté royale, mais encore on respectait la personne d'Henri ; le joug terrible qu'il imposait à son peuple lui en attirait moins la haine que la soumission. Sa franchise, sa sincérité, sa magnificence, sa générosité, toutes ces vertus contrebalançaient sa violence, sa cruauté et son emportement. La supériorité que sa fermeté, encore plus que son adresse, lui avait acquise dans les négociations étrangères, flattait l'or-



Photo A. Giraudon.

JANE SEYMOUR

(Musée impérial de Vienne.)

(Page 98.)

gueil des Anglais et leur faisait supporter avec plus de docilité les traitements rigoureux qu'ils en éprouvaient. »

Il est bon de méditer ces lignes avant de contempler le panneau sur lequel est inscrit pour longtemps cet être si complexe, vivant héros des auteurs romantiques et dont Victor Hugo, en parlant de son âme, aurait pu dire : « mélange de lumière et d'ombre, de neige et de boue ! »

Le portrait d'Holbein est une énorme effigie d'or, éclatant, dans son cadre (Planche XXIII).

« Cette figure, dit Michelet, cette figure, quoique belle encore, crevait d'orgueil et de sang, était faite pour donner l'effroi. » C'est aussi cette impression que nous donne, sur le fond vert sombre, ce visage gonflé de graisse jaune, qu'une barbe rousse essaie d'allonger. Noyés dans cette boule, deux yeux ronds marquent en brun vif sous des sourcils rares mais aigus, tandis qu'une petite bouche dangereuse, à peine visible, ne doit s'ouvrir que pour marteler rapidement, toujours en colère, des ordres brefs.

Une belle note blanche sous la barbe sépare la tête du corps énorme somptueusement vêtu comme il convient à un roi. Broderies et damas sertis d'or, perles précieuses, émeraudes et rubis ; tout ce que la richesse peut offrir en parure est accumulé sur ce large poitrail humain. Profusion étonnante, heureusement coupée par la fourrure et les taches claires des deux mains blanches, courtes et grasses dont l'une serre les gants sombres.

Le ventre dans son obésité est modelé comme une

sphère, avec, se continuant dans l'ombre colorée, tous les ors brodés sous la ceinture rouge.

Le haut des manches, d'un jaune lumineux très éclairé, éteint doucement en finesse les couleurs vives, pendant que le toquet, seul noir du tableau, donne l'accent profond, souligné du panache blanc.

Ainsi reste à jamais évoqué dans sa splendeur matérielle ce puissant roi : « trop plein de sang ».

Que de vivantes délicatesses pourtant au milieu de cette rutilance : dans le modelé de ces joues gonflées, de ces tempes arrondies aux yeux pochés. Quelle demiteinte légère enveloppe tout cela, lumineusement, par d'imperceptibles nuances de valeurs.

On peut voir à l'ancienne Pinacothèque de Munich le simple dessin qui a servi de base à cette œuvre. Il est là, conservé au rez-de-chaussée, dans le cabinet des Estampes, grandeur nature, grandeur exacte du portrait, énorme, semble-t-il.

Le visiteur éprouve une forte émotion en voyant de si près, en touchant même, cette feuille tachée et d'un rose déteint, rappelant par son grain notre plus ordinaire papier Ingres. Mais l'artiste l'a couverte d'un frottis général, très léger avec, par endroits, des formes précisées à la pointe d'un crayon aigu, tout vibrant de sensibilité contenue.

Des rehauts de crayon rouge, quelques blancs à la craie, et le gros potentat, serré de près, est définitivement décrit en quelques lignes qu'un cerveau clair a senties.

Aux Offices de Florence, plusieurs dessins de Mantegna,

de Lorenzo di Credi aussi, rappellent tout à fait cette délicate vision, cette manière mesurée de placer les accents particuliers sans lourdeur, au milieu d'ombres légères.

Au château de Windsor, non loin du gros roi, apparaît l'image ivoirine et mordorée du frêle *prince Edouard* son fils, plus tard Edouard VI. A travers sa vitre luisante cette longue effigie de garçonnet délicat, paré, lui aussi, d'un étonnant habit de pourpre et d'or, éblouit comme un reliquaire frôlé d'un rayon de soleil. Et pourtant, on aperçoit dans une salle voisine, largement ouverte, la somptuosité décorative des plus beaux Van Dyck qui soient. Là repose, en effet, Béatrice de Cuzance avec ses velours noirs, le ton pâle de son cou éclairé de dentelles et son fond de feuilles mortes mêlé d'azur. Puis, de jeunes lords rêvent dans une atmosphère argentée, près d'Henriette au satin blanc et rouge, vibrant sur le ciel sombre, lourdement orageux...

Quel charme voluptueux exhalent ces beaux tons ! Quels nobles visages portent ces élégants qui se ressemblent tous ! Ils nous enchantent, sans nous faire oublier l'émotion intime ressentie en contemplant sur d'autres masques humains, des pensées, des passions, des souffrances qu'une seule ligne magistralement conduite avait su nous révéler.

Pour un artiste, nul conflit ne peut naître entre ces deux arts différents, quand leur aboutissement est si plein de beauté et d'émotion. L'un d'eux, plus sensuel,

charme nos yeux ; l'autre, plus sévère, raffermit nos pensées vers la gravité de la vie. Ces deux recherches contribuent en tous cas à créer autour des hommes cultivés, cette harmonie spirituelle dont ils cherchent à s'entourer, et qui fait leur noblesse et leur grandeur.

Malgré tout, on peut affirmer que la forme dépasse la couleur dans le domaine de la pensée. Elle seule peut exprimer parfois, par un regard, quelques-uns des mystères de la conscience humaine. Malheureusement, dans cette sorte d'art profond, les conditions variables où se meuvent le modèle et l'artiste, son scrutateur, ne permettent pas souvent à ce dernier (ne lui permettent même presque jamais), la réalisation complète de l'œuvre rêvée. Il se contente alors de l'essentiel et d'une impression plus ou moins hâtivement sentie et rendue; d'où l'inégalité dans sa production.

Holbein, comme les autres portraitistes, a subi cette loi, plus encore que beaucoup d'autres, parce qu'il était l'imagier des grands du jour, soumis à leur caprice, quant aux séances de pose.

Or, la vérité des formes longuement cherchées étant la base de son art, il ne pouvait pas résoudre le problème comme un Van Dyck ou un Titien. Ces beaux coloristes suppléaient à tout, par la composition d'une scène apprêtée, par l'harmonie décorative des tonalités au milieu desquelles le visage du modèle n'est qu'une belle tache de plus, dominante en clarté le plus souvent, mais dont l'expression physionomique importe assez peu.



Photo A. Giraudon.

CHRISTINE DE DANEMARK

(Galerie Nationale de Londres.)

(Page 103.)

Cependant, pour s'imposer dans les milieux nouveaux, et les soumettre à l'autorité de son art personnel, le peintre doit montrer une œuvre qui soit comme le spécimen complet de son savoir. Les artistes ont tous de ces œuvres dominantes qui forment dans leur carrière comme des étapes heureuses, résumant le passé et préparant l'avenir.

Pour Hans Holbein, les jalons de son évolution et de ses recherches nous apparaissent clairement ; ce sont à Bâle, pour sa période de formation : *Boniface Amerbach* et le *Christ mort.* A son premier retour d'Angleterre il fait son examen de conscience, affirme sa maîtrise et donne tout son cœur dans le portrait de *sa femme et de ses enfants*, son œuvre la plus désintéressée.

Rentré à Londres, il se présente au monde du commerce avec *Georges Gisze ;* puis il s'introduit et s'impose à la cour par l'*Hubert Morett*, son plus magistral effort, réalisant toute la puissance de son art.

Il est certain que dans le milieu de la Steelyard, fréquenté par Holbein et Morett, l'un comme artiste et l'autre comme orfèvre, les deux hommes s'étaient liés d'amitié. L'amateur de bijoux ciselés devait apprécier à sa valeur, chez le peintre, la rare et délicate précision du pinceau. De plus, bien souvent sans doute, l'un avait, pour l'autre, composé des modèles d'orfèvrerie.

Admis à la cour par ses fonctions de bijoutier de la couronne, Hubert Morett s'entremit tout naturellement pour qu'Holbein à son tour devînt peintre du roi. Mais

il fallait capter la confiance du souverain par un important portrait dont il connût l'original. C'est pour cela sans doute qu'Holbein fit poser devant lui Morett à la physionomie confiante, honnête et grave.

Il faut aller à Dresde dans la Galerie de Peinture du Zwinger, si justement célèbre, pour contempler ce splendide chef-d'œuvre (Planche XXIV).

Très bien éclairé, par la droite, comme il fut peint, il est placé comme sur un autel. Il faut, pour l'approcher, gravir quelques degrés, et cette heureuse disposition prédispose au recueillement.

Sur le même fond de tapisserie, se voit la *Vierge du Bourgmestre Meyer*, copie ancienne d'ailleurs excellente, mais écrasée par le voisinage du portrait. Entre eux est accrochée *La Vierge, sainte Catherine et saint Michel* de Jean Van Eyck, un tout petit triptyque, véritable bijou avec sa minuscule madone de velours rouge, vibrant au milieu de la nef grise d'une cathédrale.

Sur le mur opposé à la fenêtre, le grand triptyque d'Albert Dürer : *La Vierge et l'enfant*, émeut par sa naïveté ; à côté, on voit le dessin qu'Holbein fit, comme toujours, d'après la tête seule de Morett, avant d'aborder la peinture. C'est un précieux document, intelligemment placé pour être comparé à l'œuvre définitive que, maintenant, nous allons regarder.

L'impression d'ensemble est soutenue dans le sombre. Le justaucorps de satin est noir, recouvert par une longue étole en fourrure d'un gris bleuté, de valeur sourde, comme la lourde tenture du fond où passent des lueurs

d'émeraude. Par les crevés des manches, sortent, en flammettes, de blancs morceaux de batiste, seules notes claires, avec la main dégantée, et le visage pâle qui domine tout. Car il domine le fond gras aux ornements mouvementés, enchevêtrés, découpés dans une draperie de cuir, et les fils d'or innombrables, et la chaîne, et les bijoux et le poignard avec la cordelière dont la trame passementée apparaît. Tout cela, aussi magistral que par un Titien, reste l'accompagnement discret de cet inoubliable visage carré, au ton mat.

Son expression est calme, la bouche franche, très écrite, au milieu des longs fils d'or et d'argent d'une barbe soignée. Des rides soucieuses errent entre les deux yeux ronds, pleins de bonté sous d'obliques paupières. Masque d'homme réfléchi, où tout vit, parce que tout est vu, senti, exprimé.

Au moyen de pinceaux aigus, qu'une émouvante et impitoyable logique a guidés, tous les plans se construisent dans leur forme bien définie. Sur le dessin préparatoire l'équilibre des lignes est seul précisé. Vu à part, il semble complet : auprès de la peinture, il est schématique.

La comparaison est claire, la déduction facile : Hubert Morett posa longtemps devant le peintre ami, et collabora ainsi, passivement, à la création de cette œuvre unique par la profondeur de sa construction.

Elle contient l'infini d'un morceau vivant, si clairement compris que son spectacle enchante notre esprit comme une belle pensée de Pascal ou de Descartes.

Quand on l'observe de plus près encore, toutes ses parties émeuvent. Rien de plus intimement senti par exemple que la tempe et ses plans, avec l'ombre légère de la joue d'où la pommette osseuse émerge, telle une roche éclairée. Rien de plus individuel que la forme des sourcils s'attachant au nez de plus scruté que les orbites dont tous les plans s'emboîtent exquisement autour des yeux plissés.

Cette extraordinaire facture se retrouve sur la main dégantée, serrée au plus près dans tous ses plans, veines et tendons et sur le gant de peau souple et la dague ciselée reluisant dans l'ombre.

Si Holbein a modelé avec une plus fine sensibilité la tête de sa femme du musée de Bâle, il n'a du moins jamais atteint à une pareille solidité d'exécution. Ni l'archevêque Warham, ni Erasme, ni Georges Gisze ne révèlent autant de puissance que cet Hubert Morett, qui place son auteur sur le même rang que les plus illustres maîtres de tous les temps.

Un pareil résultat est-il dû à ce que l'artiste peignit Morett, comme sa femme, entièrement d'après nature ? Délicate question. Tous ses autres portraits de commande, le roi, les reines et les seigneurs que nous avons admirés, et qui sont admirables, restent dans un autre plan. Exécutés d'après un dessin documentaire, comme nous l'avons dit, ils sont transcrits et synthétisés ; ils sont autre chose, leur saillie est moins forte, moins directe, il y a comme un voile transparent de pensée tendu entre eux et nous.



Photo A. Giraudon.

HENRI VIII

(Château de Windsor.)

(Page 106.)

Est-ce mieux ou plus mal ? En tous cas, l'œuvre éclatante immortalisant Morett est le produit d'une puissante volonté humaine, intelligemment menée, et proclamant, une fois de plus, la vérité du célèbre mot de Buffon sur le Génie.

Nous venons d'examiner les productions essentielles de notre peintre ; les autres portraits : celui du *Vieil homme* (sans doute un vieux savant) au Prado, dessiné lui aussi avec ferveur pendant la première période anglaise, et les autres portraits du musée de Vienne, de Hollande, etc... contiennent à des degrés divers les caractéristiques que nous avons essayé de définir au cours de cet essai.

Nous terminerons ici cette étude, avant d'exposer quelques conclusions générales, par l'hypothèse des biographes sur la mort d'Hans Holbein. Ceux-ci ne sont pas tout à fait d'accord quant à la date exacte de cette mort ; elle survint, en tous cas, en octobre ou en novembre 1543. La peste, alors, décimait Londres, il est permis de penser qu'Holbein fut au nombre de ses victimes. Il disparut ainsi à quarante-six ans, en pleine maturité.

CONCLUSION

En août, au cours des chaudes et lentes flâneries, on aperçoit souvent par les fenêtres entr'ouvertes, en contrebas de la chaussée, des dames penchées sur leur broderie et répondant sans hâte au jeune cavalier debout, qui semble toujours prêt à sortir. De même, dans un tableau de Vermeer, celui du Musée de Berlin par exemple, *Le jeune homme et la dame,* le soleil tombant des vitraux baigne les êtres et les choses d'une poésie suave évoquant les longs après-midis d'été dans les petites villes où se passent nos vacances.

Ces êtres impersonnels, aperçus dans la vie ou dans l'art, ne nous intéressent que parce qu'un rais de lumière joue sur leurs costumes chatoyants, et les enveloppe de valeurs fluides dont notre rêveuse observation est charmée.

Les portraits d'Holbein n'évoquent point les vacances et leurs flâneries douces, ils s'imposent à nous parce qu'ils nous montrent des êtres humains affirmant leur particulière contexture, leur intime et personnelle façon de sentir, de penser, d'aimer ou de haïr ; aussi lorsqu'en tournant le couloir d'un musée, un homme peint par lui

nous apparaît tout à coup, immobile dans son cadre, près d'une fenêtre, il nous impressionne par la puissance de son individualité, et nous force à demander : « Qui est-ce ? Que faisait-il ? Je veux le connaître, il m'inquiète. » Au contraire, nous connaissons, sans effort et sans voir leurs visages, les innombrables Hollandais, qui boivent, jouent et fument dans le rayon doré de leur appartement clos. La lumière ici joue le principal rôle ; elle engendre la loi des *valeurs*. C'est un art tout à fait opposé à l'idéal d'Holbein, dominé par la *Forme*.

Un artiste de la qualité d'Holbein ne s'explique pas complètement par l'étude de ses ascendants ni de sa race : la genèse de l'esprit humain reste encore un mystère. Le déterminisme peut se défendre au point de vue physiologique, mais il n'a rien prouvé au point de vue des créations de l'intelligence. Et il est encore permis de croire que l'intérêt primordial de la vie consiste en ce qu'un « idéal supérieur aux contingences de la matière », comme disent les philosophes, tend à s'imposer à toute l'humanité.

La nature, avec ses climats, sa faune et sa flore variés, est indifférente à tout ; c'est l'esprit humain, indépendant d'elle, qui exprime, sous des formes tangibles, l'idéal ou la mystique plus ou moins élevée dominant une époque.

Rien n'est plus individuel qu'un esprit artiste. Il peut être sensible aux conditions climatériques de son pays, il peut ne jamais les subir.

En art, on ne peut parler qu'en citant les noms, qui évoquent immédiatement une originalité propre :

PL. XXIV.



Photo A. Giraudon.

HUBERT MORETT

(Galerie de Peinture de Dresde.)

(Page 111.)

les imitateurs formant école présentent peu d'intérêt.

Taine, dans sa *Philosophie de l'Art*, voulant prouver que les Ecoles du Nord, des Pays-Bas, ont fait du clair-obscur et méprisé le dessin précis à cause de leur pays et de son ambiance, cite à l'appui de sa thèse, en note, ces mots de W. Burger (*Musées de Hollande*, p. 206[1]) : « Ce qui frappe dans la beauté du Nord, c'est toujours le modelé, et non les lignes. Dans le Nord, la forme ne s'accuse pas par le contour, mais par le relief. La nature, pour s'exprimer, ne se sert pas du dessin proprement dit. Si vous vous promenez une heure dans une ville d'Italie, vous rencontrez des femmes correctement découpées, dont la structure générale rappelle la statuaire grecque, et dont le profil rappelle les camées grecs. Vous pourriez passer un an, à Anvers, sans apercevoir une forme qui donne l'idée de la traduire par un contour, mais bien par une saillie que la couleur seule peut modeler... Les objets ne se présentent jamais en silhouette, mais en plein, pour ainsi dire. »

Comment celui qui a proclamé la vérité de ces lignes, n'a-t-il pas pensé à Quentin Matsys d'Anvers, le plus précis et le plus sec des peintres !

Comment a-t-il oublié Memling et Jean Van Eyck, qui a inspiré par son amoureuse recherche des formes jusqu'aux Florentins, jusqu'au Sicilien Antonello de Messine ! Le Tintoret d'autre part, quoique Italien, n'a-t-il pas, comme un Rembrandt, usé du clair-obscur

1. Taine. *Philosophie de l'art*, t. I, page 270.

pour rendre les mouvements de son âme agitée ? Le même sentiment d'art mystique ne soutenait-il pas, au fond de leurs cloîtres, Memling de Bruges et Fra Angelico de Fiesole ? Jean Clouet enfin et Jean Fouquet ne sont-ils pas Français avec le même idéal que notre Holbein né dans la Souabe ? Toutes ces théories de critiques varient suivant les idées à la mode. En réalité, dans tous les pays, après des périodes d'obscurité et de malheurs, les premiers artistes renaissants débutent par une recherche naïve des contours et des franches colorations. Puis, de grands esprits conduisent à son apogée la compréhension des formes qu'ils enveloppent parfois, il est vrai, d'une atmosphère, mais toujours subordonnée à la construction. De médiocres intelligences imitent alors ces grands modèles, ne voyant en eux, hélas, que le charme voluptueux facilement obtenu par l'opposition des ombres et des lumières, d'où le clair-obscur et la décadence qu'il entraîne fatalement ; car il y a indiscutablement des périodes de décadence dans l'évolution des arts.

L'important pour l'artiste, en quelque lieu qu'il vive, est d'avoir une mystique élevée. Plus elle est haute, plus son art est impérissable.

La mystique d'Holbein vit dans le culte de la Forme, qui est celui des plus grands génies de l'art : Phidias, Raphaël, Michel-Ange, Léonard de Vinci. Holbein fait partie de ce qu'on pourrait appeler, si le mot n'était pas trop petit : les intellectuels de la peinture.

Les scolastiques de notre temps, comme de tous les

temps, ont une tendance à nommer Intelligence la capacité de suivre les discussions raffinées et oiseuses, dont parle Erasme ; alors que l'intelligence réside surtout dans la juste compréhension des rapports d'ensemble, aussi bien dans la vie que dans les idées. Ces phrases routinières répétant que certains grands peintres n'ont pas été *intelligents* font sourire tous ceux qui se sont essayés à traduire leur idéal avec des formes, et qui ont approché de très près de grands maîtres des temps présents. Il est singulier de lire dans les plus sérieux ouvrages modernes, à diverses reprises même, qu'Holbein était « inconscient peut-être [1] » quand il donnait à ses portraits leur inestimable psychologie.

La vérité est qu'un artiste de cette valeur a dominé de beaucoup tous les modèles qu'il a traduits, y compris Erasme, sans que le philosophe s'en soit jamais douté ; car le portraitiste parle peu, il n'a pas le temps d'écrire et n'éprouve nullement le besoin de se justifier ; il s'exprime dans son art. Si Holbein a pu s'imposer à l'admiration des siècles par le tracé de simples têtes, c'est parce qu'il avait justement, en lui, toutes les forces d'un esprit lucide au suprême degré.

C'est grâce à la logique de son grand esprit qu'il a compris vite la prédominance de la Forme en tant qu'expression des caractères humains.

On a trop longtemps confondu cet art avec celui des sensualistes et des réalistes ; on doit au contraire le

1. François Benoît, *op. cit.*, pages 93 et 104.

leur opposer, si on accorde quelque importance à ces termes de classification simpliste. Ce n'est pas la matière réelle de ses modèles qu'il a voulu rendre, c'est leur âme. Du reste, loin d'être des idéalistes comme presque tous les critiques les dénomment encore, Murillo, Corrège ou Le Guide sont aussi des réalistes ou plutôt des sensualistes. Leurs Vierges ne sont que des femmes très sensuellement représentées. Titien lui-même et tous ceux chez qui prédomine la couleur peuvent être rangés dans cette catégorie. Ils nous charment par le sentiment voluptueux, malgré le titre idéaliste de leurs tableaux religieux.

Comme on l'a dit bien souvent, ce n'est pas le sujet qui élève une œuvre, c'est la qualité de sa réalisation.

Holbein recherchait avant tout, dans un être humain, l'expression de son individualité morale ; il ne pensait pas comme un Ribera ou un Denner, à rendre le grain de sa peau. Il voyait surtout l'esprit : d'où sa grandeur. Dans l'indication même des accessoires ou des parures, dans les bijoux par exemple, il exprime la forme stylisée, s'il rend le ton franc, il n'essaie pas, comme un Gérard Dow ou un Miéris, de différencier les luisants d'une perle ou d'un rubis.

Son modelé même, dans les parties de chair où il donne la mesure de la merveilleuse sensibilité, sans laquelle il ne serait pas un maître, son modelé est spiritualisé à côté d'un Corrège, sans parler d'un Jordaëns.

En regardant la portion de ciel gris que notre fenêtre encadre, il est amusant d'observer les mille nuances im-

perceptiblement dégradées, composant, du plus sombre au plus clair, les grands nuages doux. De même, Holbein dans une joue peinte, établit tout en lumière, sans matière apparente, le plus rare et le plus personnel modelé.

Quelle maîtrise consciente implique cette sensibilité mesurée atteignant au degré suprême de l'art, et que Taine exprime ainsi dans son La Fontaine : « Faire voir son sujet sans laisser voir sa personne. » C'est justement parce qu'il a su s'oublier et se subordonner à la personnalité de son modèle qu'Holbein est le maître portraitiste par excellence.

Les plus illustres peintres n'ont pas tous connu cette humilité puissante, première vertu pour qui veut confesser les autres hommes. Préoccupés d'abord d'enchanter nos yeux, ils ont souvent négligé les particularités de leurs modèles pour n'exprimer que leur propre émotion.

C'est ainsi que, sans effort de la pensée, nous jouissons des taches colorées d'argent que Rubens nous présente dans tout leur éclat ; mais les mêmes chairs brillantes, où semblent rouler des gouttes de rosée, habillent également seigneurs, princesses et hommes du peuple.

Avec les mêmes modèles aristocratiques, le fils spirituel de Rubens, Van Dyck a tissé d'harmonieuses tapisseries ; mais ses jolis courtisans sont tellement parents, qu'on éprouve comme une gêne à voir plusieurs d'entre eux réunis dans la même galerie.

La recherche d'une belle arabesque dorée accompagnée de noirs et de rouges préoccupait surtout le Titien

dessinant la silhouette d'un politique italien ; de même que, seule, la qualité du soleil, exaltant un visage, tirait Rembrandt des profondeurs de ses songes. Les majestueux portraits du XVIIe siècle français sont dominés par une formule : Rigaud, Largillière et Mignard, en perruques, sont trop frères..... Philippe de Champaigne, leur noble aîné, a cependant cherché la vérité des caractères, mais sans toujours réussir à la trouver.

Quant aux Anglais, on ne prononce plus les noms de leurs portraitistes, mais on dit couramment : « C'est un portrait de l'école anglaise », qu'il soit de Gainsborough ou de Romney. Cela suffit, tellement, à première vue, toutes les figures se ressemblent sous leurs grands chapeaux de paille. Il en est ainsi pour notre XVIIIe siècle ; on dirait qu'un seul peintre a déposé sur leurs nuages bleus toutes ces jolies personnes poudrées et mouchetées dont un vent léger soulève les écharpes. Aucune individualité n'apparaît dans cet art, sauf chez La Tour dont les « préparations » sont vivantes : mais il les gardait pour lui.

Tout cela révèle un manque de courage pour exprimer le vrai, et aussi l'absence de cette « naïveté attentive, soumise et forte, qu'exige pour être parfaite l'étude du visage humain [1] ». Au contraire, les purs anciens du XVe siècle : Memling, Van Eyck, Masaccio, Fouquet, Bellini lui-même possédaient ces qualités à un haut degré.

1. Fromentin. *Les Maîtres d'autrefois.*

Il semble que dès le XVIe siècle les portraitistes aient commencé à obéir aux caprices de la mode et parfois des modèles. Quelques-uns conservèrent cependant leur sincérité ; on doit les placer aux côtés de notre Holbein : ce sont Raphaël d'abord, n'eût-il laissé que *Léon X avec ses deux ministres*, sans parler de tous ses portraits du Pitti ; puis Velasquez, le plus probe dessinateur de toutes les écoles, qui peignait les têtes humaines avec une prestigieuse virtuosité. David enfin, avec son élève Ingres, sont également à leur place près de ces immortels physionomistes. N'oublions pas non plus que des grands poètes solitaires, Albert Dürer et Léonard de Vinci, ont, eux aussi, attentivement étudié des visages humains, mais seulement comme un tonifiant repos, entre deux mélancoliques rêveries.

***

« L'équilibre est le caractère dominant d'Holbein », s'accordent à dire tous les critiques ; en réalité l'équilibre est le caractère dominant des vrais génies, de tous ceux à qui la postérité assigne le tout premier rang dans l'art. Car il y a des rangs dans l'art, Taine le reconnaît : « Dans le monde imaginaire comme dans le monde réel il y a des rangs divers parce qu'il y a des valeurs diverses [1]. » De pareilles affirmations, en d'autres temps superflues, sont peut-être aujourd'hui utiles à

1. *Philosophie de l'art*, t. II, p. 234.

répéter, si l'on accorde quelque attention au mystérieux effort organisé dans l'opinion contre les maîtres de l'art ; — sans doute parce que leur idéal se tient sur de trop hauts sommets et qu'il apparaît plus facile d'approcher un Gréco qu'un Velasquez. De fins esprits, comme M. Maurice Barrès, sont même partis pour Tolède, en croisade sainte, « afin d'étudier ce génie qui avait perdu la raison [1]. » M. Barrès ne cache pas son étonnement de voir que « la découverte de ce problème espagnol » ait été faite à Paris ! Comme s'il pouvait y avoir, au monde, un autre marché où on eût intérêt à couvrir certaines productions modernes du haut patronage d'un ancien, dont l'équilibre fut instable, mais génial, dit-on !

L'émotion artistique ne peut être transmise que par des procédés logiques. Fromentin a démontré ce qu'était le cerveau d'un Rubens. Les écrits du grand Léonard recommandent d'avoir en même temps : « une technique parfaite, un raisonnement sur toutes choses, vivifiés par une Foi très élevée ».

M. Romain Rolland cite, fort à propos, quelques lignes écrites par Michel-Ange et caractéristiques à cet égard. Nous ne résistons pas au plaisir de les reproduire après lui [2] :

« La bonne peinture est noble et dévote par elle-même, car, chez les sages, rien n'élève plus l'âme et ne la porte mieux à la dévotion que la difficulté de la perfection qui s'approche de Dieu et qui s'unit à lui. La bonne

1. *Le Greco*, p. 13.
2. *Michel-Ange*, p. 149.

peinture n'est qu'une copie de ses perfections, une ombre de son pinceau, enfin une musique, une mélodie, et *il n'y a qu'une intelligence très vive* qui en puisse sentir la difficulté ; c'est pourquoi elle est si rare que peu de gens y peuvent atteindre et savent la produire. »

Ennoblissante conception de l'art, exprimée par le plus grand adorateur de la Forme ! L'histoire montre la décadence des arts plastiques lorsque ces lois ne sont plus respectées. De temps en temps un grand dessinateur vient réveiller les consciences endormies : Poussin au XVIIe siècle, David au XVIIIe, Ingres au XIXe.

Il le faut, car seule, la Forme est mère de la variété. Tous les effets d'intérieur et de paysage se répètent plus ou moins dans la nature et dans l'art, tandis que la construction des êtres varie à l'infini. Le dessin est la partie mâle de l'art, la couleur est féminine.

Les artistes qui ont été essentiellement des coloristes portent en eux un germe dangereux pour qui veut les suivre, même les plus grands, comme Véronèse et Titien.

Holbein au contraire n'est que santé, aussi peut-on le considérer comme un maître admirable.

La clarté de son intelligence préféra la perfection dans un petit espace au remplissage forcément inégal des grandes surfaces peintes. L'éclat, dont la recherche égare tant d'artistes, ne le préoccupa jamais. Il savait à quel point il est inutile et dangereux dans l'art véritablement profond.

Ayant su se borner pour atteindre à la vérité, il a pu graduellement atteindre à la souveraine maîtrise. Il en avait

d'ailleurs la conscience nette. Le comte de Schönbrün dans sa collection, à Vienne, possède un portrait de jeune homme avec au premier plan un livre d'or, d'où s'échappe un papier blanc. Sur le feuillet, Hans Holbein le Jeune a écrit en latin, à la pointe d'un fin pinceau, ces simples mots qui sont la devise de sa noble vie : « *L'amour de la Vérité fait créer* ».

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE IV

Deuxième séjour à Bâle.

CHAPITRE V

Retour définitif à Londres.

TABLE DES PLANCHES[1]

1. Les numéros des pages entre parenthèses indiquent les passages du volume relatifs aux œuvres représentées.

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY, PAUL HÉRISSEY, SUCC[r]

1832-13. — Coulommiers. Imp. Paul BRODARD. — 1-14.